Bernhard Wuttke

NICHTSPRACHLICHE DARSTELLUNGSMITTEL DES THEATERS

Kommunikations- und zeichentheoretische Studien
unter besonderer Berücksichtigung
des satirischen Theaters

1974

1974

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547219_0002

Englische Philologie

NICHTSPRACHLICHE DARSTELLUNGSMITTEL DES THEATERS

Kommunikations- und zeichentheoretische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Bernhard Wuttke
aus Merseburg/Saale

1973

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Januar 1974

Dekan: Prof. Dr. Ludwig Budde

Referent: Prof. Dr. Marvin Spevack

Korreferent: Prof. Dr. Jürgen Schäfer

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

BIEDERMANN: Herr Doktor - (Der Akademiker entfernt sich.) Sie, Herr Doktor, was soll ich damit? (Der Akademiker steigt über die Rampe und setzt sich ins Parkett.)

Max Frisch

für A.W.

I N H A L T

ZITIERTE WERKE 6

EINLEITUNG 19

ERSTER TEIL: THEATER ALS KOMMUNIKATIONSPROZESS 26

I DIE BÜHNE ALS "KYBERNETISCHE MASCHINE" 26

II ANSÄTZE EINER OBJEKTIV-MATERIALEN THEATERÄSTHETIK . 30

1. Cube/Reicherts Entropiediagramm 31
2. Fónagy/Fónagys Spannungsdiagramm 37
3. Hankiss' Frequenzliste dramatischer Impulse . . 40
4. Jansens linguistisches Dramenmodell 43
5. Marcus' mathematisches Dramenmodell 50
6. Kochs L-Modell für Repräsentotexte 50
7. Abschließende Wertung 52

III EIN KOMMUNIKATIONSMODELL DES THEATERS 54

1. Grundmodell der ästhetischen Kommunikation . . 54
2. Kommunikationsformen des Theaters: Schriftlicher und aufgeführter Text 60
3. Entwicklung des Kommunikationsmodells 69
   a) Der Autor als Expedient 70
   b) Der Leser als Perzipient 75
   c) Der künstlerische Apparat des Theaters als Perzipient und Expedient 80
   d) Der Zuschauer als Perzipient 85
   e) Das Gesamtmodell 94

ZWEITER TEIL: THEATER ALS SEMIOTISCHER PROZESS 98

I DAS NICHTSPRACHLICHE ZEICHENREPERTOIRE DES THEATERS 98

1. Wesentliche Merkmale aller Zeichen 98

2. Syntaktische Klassifikation der nichtsprachlichen Darstellungsmittel . . . 101

a) Kriterien der Systematisierung 101

b) Überblick über das Repertoire theatralischer Zeichenträger 109

3. Kommunikationsebenen des Theaters: Darstellende und dargestellte Kommunikation . 116

4. Zeichenfunktion und Kommunikationsebenen . . 121

5. Semantische Klassifikation der nichtsprachlichen Darstellungsmittel . . . 135

a) Schaffs Zeichentypologie: Grundlage für eine semiotische Einordnung 135

b) Zu den Klassifikationsvorschlägen von Schraud und Kott 138

II ZEICHENTHEORETISCHE UNTERSUCHUNGEN AN THE IRON DUCHESS UND THE RULING CLASS 145

1. Vorgang der Datenaufbereitung 146

2. Exkurs: Zur Handlungsabfolge und Thematik von The Iron Duchess und The Ruling Class . 153

3. Zur Auswertung der Daten auf syntaktischer Ebene 169

4. Zur Auswertung der Daten auf semantischer Ebene 176

DRITTER TEIL: NICHTSPRACHLICHE DARSTELLUNGSMITTEL UND SATIRISCHE POINTE 187

I ZUR KOMMUNIKATIVEN STRUKTUR DER SATIRISCHEN POINTE 189

1. Kommunikationsmuster der satirischen Pointe . 189

2. Satiriker und Adressat 193

a) Gleichsetzung und Trennung von Adressat und Objekt 193

b) Pragmatische Funktionen des Satirischen: Bestätigung und Verunsicherung 199

c) Verschlüsselung der Botschaft: Zur grundlegenden Technik der Pointe . . . 208

3. Verhältnis von Satiriker und Adressat zum Objekt 211

a) Objekt und Wirklichkeitsbezug 211

b) Distanz und Engagement 214

4. Zusammenfassung 216

II ZUR SATIRISCHEN FUNKTION NICHTSPRACHLICHER DARSTELLUNGSMITTEL IN THE IRON DUCHESS UND THE RULING CLASS 218

1. Überlegenheitssatire und Unzulänglichkeitssatire 219
2. Nichtsprachliche Mittel in begleitender und illustrierender Funktion 223
3. Nichtsprachliche Mittel in kommentierender und in selbständiger satirischer Funktion . . . 226
4. Zusammenfassung 233

SCHLUSSBETRACHTUNG 235

NACHTRAG 239

ANHANG 243

Zahlenschlüssel für die theatralischen Zeichenträger 244

William Douglas Home, The Iron Duchess 248
Personenverzeichnis (Abkürzungen) 248
Daten (chronologisch) 249
Daten (sortiert) 272

Peter Barnes, The Ruling Class 295
Personenverzeichnis (Abkürzungen) 295
Daten (chronologisch) 296
Daten (sortiert) 325

SACHREGISTER 356

SUMMARY 360

ZITIERTE WERKE

A. TEXTE

Barnes, Peter. The Ruling Class. London, 1969.

Bennett, Alan, Peter Cook, Jonathan Miller und Dudley Moore. Beyond the Fringe. London, 1963.

Frost, David, und Ned Sherrin (Hg.). That Was the Week that Was. London, 1963.

Home, William Douglas. The Iron Duchess. London, 1958.

Milligan, Spike. The Goon Show Scripts. London, 1972.

Molière. Théâtre choisi, hg. Maurice Rat. Paris, 1962.

Shakespeare, William. A Midsummer-Night's Dream, hg. Arthur Quiller-Couch. Repr., Cambridge, 1968.

Shaw, Bernard. Plays Pleasant. Repr., Harmondsworth, 1963.

Simpson, N.F. The Hole and Other Plays and Sketches. London, 1964.

Theatre Workshop, Charles Chilton u.a. Oh What a Lovely War. London, 1965.

B. SEKUNDÄRLITERATUR

Adorno, Theodor W. "Juvenals Irrtum". Minima Moralia. Frankfurt/Main, 1951. S.280-283.

----------. "Offener Brief an Rolf Hochhuth". Theater heute, 8 (1967), H.7, 1-2.

Allen, Charles A., und George D. Stephens (Hg.). Satire: Theory and Practice. Belmont/Calif., 1962.

Allport, Gordon W. Pattern and Growth in Personality. New York, 1961.

Alsleben, Kurd. Ästhetische Redundanz. Quickborn, 1962.

Angermeyer, Hans Christoph. Zuschauer im Drama. Frankfurt/Main, 1971.

Aranguren, José Luis. Soziologie der Kommunikation. München, 1967.

Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception. Berkeley, 1954.

Arntzen, Helmut. Satirischer Stil: Zur Satire Robert Musils im "Mann ohne Eigenschaften". 2.erg. Aufl., Bonn, 1970.

---------- (Hg.). Gegen-Zeitung: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1964.

Badura, Bernhard. Sprachbarrieren: Zur Soziologie der Kommunikation. Stuttgart-Bad Cannstadt, 1971.

Barthes, Roland. Essais critiques. Paris, 1964.

----------. Système de la mode. Paris, 1967.

Baudrillard, Jean. Système des objets. Paris, 1968.

----------. "La morale des objets". Communications, 13 (1969), 23-50.

Beckerath, Thea von. "Ausdruck und Darstellung, vergegenwärtigt an der Schauspielkunst". Psychologische Rundschau, 16 (1965), 79-97.

Beer, Stafford. Kybernetik und Management. Frankfurt/Main, 1962.

Benjamin, Walter. "Was ist das epische Theater? [Zweite Fassung]". Versuche über Brecht, hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, 1966. S.22-30.

Bense, Max. Aesthetica. Baden-Baden, 1965.

----------. Semiotik. Baden-Baden, 1967.

----------. Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Reinbek, 1969.

----------. Zeichen und Design. Baden-Baden, 1971.

Bentley, Eric. The Life of the Drama. London, 1965.

Bergson, Henri. Le rire: Essai sur la signification du comique. Neuaufl., Paris, 1969.

Birdwhistell, Ray L. Introduction to Kinesics. Louisville, o.J. [1952].

Bitomsky, Hartmut. Die Röte des Rots von Technicolor. Darmstadt u. Neuwied, 1972.

Blankenburg, Martin. "Vom Sinn der Frakturen: Neuere Literatur zum Verhältnis von Wahn und Gesellschaft". Ästhetik und Kommunikation, 3 (1971), 68-84.

Booker, Christopher. The Neophiliacs: A Study of the Revolution in English Life in the Fifties and Sixties. London, 1969.

Boudon, Pierre. "Sur un statut de l'objet." Communications, 13 (1969), 65-87.

Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater, hg. Siegfried Unseld. Frankfurt/Main, 1957.

Brög, Hans. Semiotische und numerische Analyse zweier Holzschnitte von Albrecht Dürer. Stuttgart, Phil. Diss., 1968.

Brown, John Russell. Shakespeare's Plays in Performance. London, 1966.

Brummack, Jürgen. "Zu Begriff und Theorie der Satire". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft "Forschungsreferate", 45 (1971), 275-377.

Bullit, John M. Jonathan Swift and the Anatomy of Satire. Cambridge/Mass., 1953.

Burns, Elizabeth. Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life. London, 1972.

Buytendijk, F.J.J. Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung. Berlin, 1956.

Cherry, Colin. On Human Communication. New York, 1957.

Clark, Arthur M. "The Art of Satire and the Satiric Spectrum". Studies in Literary Modes. London, 1946. S.31-49.

Cook, Peter. "Behind the Fringe". Plays and Players, 8 (1961), H.11 [Aug.], 5 u. 32.

Cox, Frank. "The Ruling Class". Plays and Players, 16 (1969), H.7 [Apr.], 57-59.

Cube, Felix von, und Waltraud Reichert. "Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik". Mathematik und Dichtung, hg. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. München, 1965. S.333-345.

Dannecker, Eva. Die theatralische Satire: Eine dramaturgische Untersuchung. Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1969.

Diderot, Denis. "Paradoxe sur le comédien". OEuvres esthétiques, hg. Paul Vernière. Paris, 1965. S.289-381.

Dietrich, Margret. "Der Mensch und der szenische Raum". Maske und Kothurn, 11 (1965), H.3, 193-206.

Dreitzel, Hans Peter. Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens. 2. Aufl., Stuttgart, 1972.

Dürrenmatt, Friedrich. "Dramaturgische Überlegungen." Die Wiedertäufer. Zürich, 1967. S.101-109.

Duvignaud, Jean. L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien. Paris, 1965.

----------. Sociologie du théâtre. Paris, 1965.

Eco, Umberto. "Die Gliederung des filmischen Code". Sprache im technischen Zeitalter, 27 (1968), 230-252.

----------. Einführung in die Semiotik. München, 1972.

Ehrenpreis, Irvin. "Personae". Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan Dugald McKillop, hg. Carroll Camden. Chicago, 1963. S.25-37.

Ekman, Paul, und Wallace v. Friesen. "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding". Semiotica, 1 (1969), 49-97.

Elliott, Robert C. "The Satirist and Society". ELH: A Journal of English Literary History, 21 (1954), 237-248.

----------. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton, 1960.

Esslin, Martin. "The Ruling Class". Plays and Players, 16 (1969), H.4 [Jan.], 53.

----------. Jenseits des Absurden. Wien, 1972.

Fährmann, Rudolf. Die Deutung des Sprechausdrucks. Bonn, 1960.

Feinberg, Leonard. Introduction to Satire. Ames/Iowa, 1967.

Festinger, Leon. A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford/Calif., 1957.

Fischer, Peter. "Revolution durch die nackte Sprache des Theaters". Frankfurter Rundschau, 8. Mai 1971, S.V, Sp.A-E.

Flechtner, Hans-Joachim. Grundbegriffe der Kybernetik. 4. Aufl., Stuttgart, 1969.

Flügel, J.C. The Psychology of Clothes. London, 1930.

Fónagy, Ivan. "L'Information du style verbal". Linguistics, 4 (1964), 19-47.

Fónagy, Ivan, und Judith Fónagy. "Ein Meßwert der dramatischen Spannung". Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1 (1971), H.4, 73-98.

Frank, Helmar. Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure. Stuttgart, Phil. Diss., 1959.

----------. Kybernetische Grundlagen der Pädagogik. 2 Bde. 2., erw. Aufl., Baden-Baden, 1969.

Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Neuaufl., Frankfurt/Main, 1958.

Frey, Dagobert. "Zuschauer und Bühne". Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien, 1946. S.151-223.

Frijda, Nico H. "Mimik und Pantomimik". Ausdruckspsychologie, hg. Robert Kirchhoff. Göttingen, 1965. S.351-421.

Gaier, Ulrich. Satire: Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. Tübingen, 1967.

Gerhardt, Marlis. Die Sprache Kafkas: Eine semiotische Untersuchung. Stuttgart, Phil. Diss., 1969.

Goffman, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. Neuaufl., Harmondsworth, 1971.

----------. "Über die Merkmale totaler Institutionen". Asyle. Frankfurt/Main, 1972. S.13-123.

Goodlad, J.S.R. A Sociology of Popular Drama. London, 1971.

Gottlieb, Saul. "Awkwardness Is Not a Bad Thing". tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.1 (T45), 121-127.

Gottschalk, Theodor Franz. Die theatralische Struktur des Dramas. Bonn, Phil. Diss. [Masch.], 1952.

Granville-Barker, Harley. "Shakespeare's Dramatic Art". A Companion to Shakespeare Studies, hg. Harley Granville-Barker und G.B. Harrison. Cambridge, 1934. S.45-87.

Grimm, Reinhold. "Komik und Verfremdung". Strukturen: Essays zur deutschen Literatur. Göttingen, 1963. S.226-247.

Gunzenhäuser, Rul. "Zur informationstheoretischen Betrachtung von Lernvorgängen: Konsequenzen für die Erzeugung und Betrachtung ästhetischer Objekte". Kunst und Kybernetik, hg. Hans Ronge. Köln, 1968. S.82-103.

Guttsman, W.L. (Hg.). The English Ruling Class. London, 1969.

Hall, Edward T. The Hidden Dimension: Man's Use of Space in Public and Private. London, 1969.

Hankiss, Elemér. "Shakespeare's Hamlet: The Tragedy in the Light of Communication Theory". Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 12 (1970), H.3/4, 297-312.

Heidsieck, Arnold. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart, 1969.

Heilmeyer, Jens, und Pea Fröhlich. Now: Theater der Erfahrung. Köln, 1971.

Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabaretts. Ratingen, 1967.

Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton, 1962.

Hodgart, Matthew. Satire. London, 1969.

Hoffmann, Hilmar. Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage. Bochumer Texte zur visuellen Kommunikation, 1. Bochum, 1969.

Hofmann, Jürgen. Theorie des Theatralischen als Wirkungskritik mimetischer Praxis. Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1970.

Hovland, Carl I., Irving L. Janis und Harold H. Kelley. Communication and Persuasion. New Haven, 1953.

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. 2., verb. u. erw. Aufl., Tübingen, 1960.

Insko, Chester A. Theories of Attitude Change. New York, 1967.

Jansen, Steen. "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form". Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. Jens Ihwe, Bd.3. Frankfurt/Main, 1972. S.393-423.

----------. "Die Einheit der Handlung in Andromaque und Lorenzaccio". Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. Jens Ihwe, Bd.3. Frankfurt/Main, 1972. S.424-458.

Jauß, Hans Robert. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft". Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/Main, 1970. S.144-207.

Jenniches, Karl M. "Der Beifall als Kommunikationsmuster im Theater". Kölner Vierteljahresschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 21 (1969), H.3, 569-584.

Joseph, B.L. Elizabethan Acting. London, 1951.

Kernan, Alvin B. The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance. New Haven, 1959.

----------. The Plot of Satire. New Haven, 1965.

Kiener, Franz. Kleidung, Mode und Mensch. München, 1956.

----------. Hand, Gebärde und Charakter. München, 1962.

Kietz, Gertraud. Gang und Seele. München, 1966.

Kindermann, Heinz (Hg.). Fernöstliches Theater. Stuttgart, 1966.

Kirby, Michael. "The Uses of Film in the New Theatre". tdr: The Drama Review, 11 (1966/67), H.1 (T 33), 49-61.

Kirchhoff, Robert. Allgemeine Ausdruckslehre. Göttingen, 1957.

----------. "Zur Geschichte des Ausdrucksbegriffs". Ausdruckspsychologie. Göttingen, 1965. S.9-38.

----------. "Grundfragen der Ausdruckspsychologie". Ausdruckspsychologie. Göttingen, 1965. S.117-219.

Klapper, Joseph T. The Effects of Mass Communication. New York, 1960.

Klaus, Georg. Semiotik und Erkenntnistheorie. 2., verb. Aufl., Berlin(DDR), 1969.

Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. 4., verb. Aufl., München, 1969.

Klünder, Jürgen. Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft: Grundzüge einer theaterwissenschaftlichen Dramaturgie. Hamburg, 1971.

Koch, Walter A. "Le texte normal, le théâtre et le film". Linguistics, 48 (1969), 40-67.

----------. Varia Semiotica. Hildesheim, 1971.

Koestler, Arthur. The Act of Creation. Neuaufl., London, 1970.

Kott, Jan. "The Icon and the Absurd". tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.1 (T 45), 17-24.

La Barre, Weston. "Paralinguistics, Kinesics, and Cultural Anthropology". Approaches to Semiotics, hg. Thomas A. Sebeok u.a. The Hague, 1964. S.191-220.

Laing, Ronald D. The Divided Self. Harmondsworth, 1965.

Larsen, Lance. "Liquid Theatre". tdr: The Drama Review, 15 (1970/71), H.3 (T 51), 90-98.

Larthomas, Pierre. Le langage dramatique. Paris, 1972.

Lausberg, Heinrich. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960.

----------. Elemente der literarischen Rhetorik. 2., erw. Aufl., München, 1963.

Lersch, Philipp. "Zur Theorie des mimischen Ausdrucks". Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, 4 (1957), 409-419.

Lipps, Theodor. Komik und Humor. Hamburg u. Leipzig, 1898.

Lotman, Jurij M. Die Struktur literarischer Texte. München, 1972.

Mack, Maynard. "The Muse of Satire". Yale Review, 41 (1951), 80-92.

Mahl, George F., und Gene Schulz. "Psychological Research in the Extralinguistic Area". Approaches to Semiotics, hg. Thomas A. Sebeok u.a. The Hague, 1964. S.51-124.

Marcus, Solomon. "Ein mathematisch-linguistisches Dramenmodell". Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1 (1971), H.1/2, 139-152.

Maser, Siegfried. Numerische Ästhetik. Stuttgart, 1970.

----------. Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie. Stuttgart, 1971.

McGuire, William J. "Cognitive Consistency and Attitude Change". Journal of Abnormal and Social Psychology, 60 (1960), H.3, 345-353.

----------. "Inducing Resistance to Persuasion: Some Contemporary Approaches". Advances in Experimental Social Psychology, 1 (1964), 191-229.

----------. "The Current Status of Cognitive Consistency Theories". Cognitive Consistency, hg. Shel Feldman. New York, 1966. S.1-46.

Meyer-Eppler, W. Grundlagen und Anwendung der Informationstheorie. 2., erw. Aufl., Berlin, 1969.

Mildenberger, Marianne. Film und Projektion auf der Bühne. Emsdetten, 1961.

Moles, Abraham A. "Le théâtre antique, exemple d'une esthétique fonctionelle". Etudes philosophiques, 6 (1951), H.1, 77-91.

----------. "Objet et communication". Communications, 13 (1969), 1-21.

----------. Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln, 1971.

Moreno, J.L. Die Grundlagen der Soziometrie. 2., erw. Aufl., Köln u. Opladen, 1967.

Morris, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. International Encyclopedia of Unified Science, Bd.1/2. Chicago, 1938.

----------. Signs, Language and Behavior. New York, 1946.

Mounin, Georges. "La communication théâtrale". Introduction à la sémiologie. Paris, 1970. S.87-94.

Müller, Gottfried. Theorie der Komik. Würzburg, 1964.

Neuschäfer, Hans-Jörg. "Mit Rücksicht auf das Publikum ..." Poetica, 4 (1971), H.4, 478-514.

Nichols, James William. Satiric Insinuation: A Study of the Tactics of English Indirect Satire. Washington, Phil. Diss. [Masch.], 1962.

Nicoll, Allardyce. The Theatre and Dramatic Theory. London, 1962.

"Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium". Satire News Letter, 2 (1964/65), H.1, 2-25.

O'Connor, Gerard William. Four Approaches to Satire: The Archetypal, the Historical, the Rhetorical, and the Anthropological. Boston, Phil. Diss. [Masch.], 1968.

Paul, Jean. "Vorschule der Ästhetik". Werke, Bd. 5, hg. Norbert Miller. München, 1963. S.7-456.

Peirce, Charles S. Collected Papers. 8 Bde. Neuaufl., Cambridge/Mass., 1965-66.

Pfeiffer, Günter. Kunst und Kommunikation: Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik. Köln, 1972.

Piddington, Ralph. The Psychology of Laughter. New York, 1963.

Piscator, Erwin. Das politische Theater. Berlin, 1929.

Plack, Arno. Die Gesellschaft und das Böse: Eine Kritik der herrschenden Moral. 10., verb. Aufl., München, 1971.

Plessner, Helmuth. "Zur Anthropologie des Schauspielers". Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Bern, 1953. S.180-192.

Poerschke, Karl. Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. Emsdetten, 1951.

Posner, Roland. "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation". Sprache im technischen Zeitalter, 29 (1969), 27-58.

Preisendanz, Wolfgang. Über den Witz. Konstanzer Universitätsreden, 13. Konstanz, 1970.

Pütz, Peter. Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen, 1970.

Randolph, Mary Claire. "The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: Its Possible Relationships and Implications". Studies in Philology, 38 (1941), 125-157.

Rapp, Uri. Handeln und Zuschauen. Darmstadt u. Neuwied, 1973.

Reichert, Waltraud. Informationsästhetische Untersuchungen an Dramen. Stuttgart, Phil. Diss., 1965.

Reifferscheidt, F.M. "Vom Wesen der Satire". Neue Rundschau, 53 (1942), 182-187.

Resnikow, Lasar Ossipowitsch. Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik. Berlin(DDR), 1968.

Rexhausen, Felix. "Satire hat so was Zersetzendes ... oder nicht?" Sendung des Norddeutschen Rundfunks, 1. Programm, 13. November 1971, 20.00 Uhr.

Rischbieter, Henning. "Die herrschende und die beherrschte Klasse". Theater heute, 11 (1970), H.5, 28-33.

Rommel, Otto. "Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 21 (1943), 161-195.

Rosenberg, Milton J. "A Structual Theory of Attitude Dynamics". The Study of Attitude Change, hg. Richard V. Wagner und John J. Sherwood. Belmont/Calif., 1969. S.106-120.

Rosenheim, Edward W. Swift and the Satirist's Art. Chicago, 1963.

Rudert, Johannes. "Vom Ausdruck der Sprechstimme". Ausdruckspsychologie, hg. Robert Kirchhoff. Göttingen, 1965. S.422-464.

Rülicke-Weiler, Käthe. Die Dramaturgie Brechts. Berlin(DDR), 1968.

Ruesch, Jurgen, und Waldon Kees. Nonverbal Communication. Berkeley, 1956.

Ryan, Mary Shaw. Clothing: A Study in Human Behavior. New York, 1966.

"Satire". Times Literary Supplement, 23rd June 1927, S.429f.

Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Neuaufl., Paris, 1969.

Schaff, Adam. Einführung in die Semantik. Frankfurt/Main, 1969.

Schechner, Richard. "Guerilla Theatre: May 1970". tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.3 (T 47), 163-168.

Schérer, Jacques. La dramaturgie classique en France. Paris, o.J.

Scherer, Klaus R. Non-verbale Kommunikation. Hamburg, 1970.

Schmidt, Siegfried J. Ästhetizität. München, 1971.

Schönert, Jörg. Roman und Satire im 18. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart, 1969.

Schraud, Peter. Theater als Information: Kommunikation und Ästhetik. Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1967.

Schulz, Volker. Studien zum Komischen in Shakespeares Komödien. Darmstadt, 1971.

Schulz-Keil, Wieland. "This Day Could Be the First Day of the Rest of Your Life: Theater als Taufe". Theater heute, 10 (1969), H.9, 28-31.

Schumann, Peter. "Bread and Puppets". tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.3 (T 47), 35.

Schwab-Felisch, Hans. "Die Bekehrung eines Mannes, der die Liebe predigt". Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. März 1970, S.32, Sp.C-E.

Simon, John. "Der Fluch der Popularität". Theater heute, 5 (1964), H.8, 30.

Simonson, Lee. "The Ideas of Adolphe Appia". The Theory of the Modern Stage, hg. Eric Bentley. Harmondsworth, 1968. S.27-50.

Souriau, Etienne. Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950.

Spacks, Patricia Meyer. "Some Reflections on Satire". Genre, 1 (1969), 13-30.

Steinbeck, Dietrich. Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin, 1970.

Stephan, Joachim. Satire und Sprache. München, 1964.

Stevenson, Charles L. "Symbolism in the Nonrepresentative Arts". Language, Thought, and Culture, hg. Paul Henle. Ann Arbor, 1958. S.196-225.

Strehle, Hermann. Mienen, Gesten und Gebärden. München, 1954.

Sutherland, James. English Satire. Repr., Cambridge, 1967.

Sutherland, W.O.S. The Art of the Satirist. Austin, 1965.

Svoboda, Josef. "Laterna Magika". tdr: The Drama Review, 11 (1966/67), H.1 (T 33), 141-149.

Swift, Jonathan. "The Preface of the Author". A Tale of a Tub: To Which is Added The Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit, hg. A.C. Guthkelch und D. Nichol Smith. 2nd ed., Oxford, 1958. S.215.

Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/Main, 1959.

"Ten at the Top". Plays and Players, 19 (1972), H.9 [June], 4.

"Ten at the Top". Plays and Players, 20 (1973), H.10 [July], 4.

Thorn, Fritz. "Die rücksichtsvollen Rebellen". Neues Forum, 14 (1967), 528-530.

Unruh, Walther. "Lichtregie und Illusion". Maske und Kothurn, 2 (1956), H.2, 166-175.

----------. "Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum". Maske und Kothurn, 11 (1965), H.4, 289-305.

Veinstein, André. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. Paris, 1955.

Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. Bonn, 1970.

Walther, Elisabeth. "Semiotische Analyse". Mathematik und Dichtung, hg. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. München, 1965. S.143-157.

Weimann, Robert. Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin(DDR), 1967.

Wienold, Götz. Semiotik der Literatur. Frankfurt/Main, 1972.

Williams, Raymond. Drama in Performance. London, 1968.

Worcester, David. The Art of Satire. Repr., New York, 1960.

Worth, Sol. "The Development of a Semiotic of Film". Semiotica, 1 (1969), 282-321.

Wynne, Lyman C., u.a. "Pseudo-Gemeinschaft in den Familienbeziehungen von Schizophrenen". Schizophrenie und Familie. Frankfurt/Main, 1969. S.44-80.

N a c h t r a g

Bogatyrev, Petr. "Les signes du théâtre". Poétique, 2 (1971), 517-530.

Hoppe, Hans. Das Theater der Gegenstände. Bensberg-Frankenforst, 1971.

Junker, Jean-Pierre. Entfremdung von der Rolle: Ein Nachtrag zu Goffmans Konzept der Rollendistanz. Bern, 1971.

Kowzan, Tadeusz. "Le signe au théâtre: Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle". Diogène, 61 (1968), 35-59.

Pagnini, Marcello. "Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters". Aspekte objektiver Literaturwissenschaft, hg. Volker Kapp. Heidelberg, 1973.

Schechner, Richard. "Drama, Script, Theatre, and Performance". tdr: The Drama Review, 17 (1972/73), H. 3 (T 59), 5-36.

Spivack, Bernard. Shakespeare and the Allegory of Evil. New York, 1958.

Tynan, Kenneth. "The Demolition Expert". Curtains. New York, 1961. S. 150-152.

Wekwerth, Manfred. Theater und Wissenschaft: Überlegungen für das Theater von heute und morgen. München, 1974.

EINLEITUNG

Die vorliegende Untersuchung hat sich die Aufgabe gestellt, die Grundzüge eines Analyseverfahrens zu entwerfen, durch das sich der Gebrauch nichtsprachlicher Darstellungsmittel im Theater anhand eines kommunikations- und zeichentheoretischen Ansatzes beschreiben und quantifizieren läßt. Dabei soll im ersten Teil der Arbeit ein abstraktes Modell des Theaters entwickelt werden, in dessen Mittelpunkt die Interdependenz von Dramentext und Aufführung steht. Der mittlere Teil wird sich mit einer Systematisierung der nichtsprachlichen Darstellungsmittel befassen, die exemplarisch auf zwei satirische Komödien angewandt werden soll.[1] Im letzten, spezielleren Teil der Untersuchung wird es schließlich um die Frage gehen, wieweit in den beiden Stücken nichtsprachliche theatralische Mittel zu satirischen Zwecken von den Autoren eingesetzt worden sind.

Das gesamte Modell, einschließlich des daraus abgeleiteten Analyseverfahrens, kann als eine Art Skelett verstanden werden, und ein Skelett wirkt, mit Verlaub, stets recht mager. Es bietet sich jedoch als Gerüst an, das die disparaten Kenntnisse, die man zu einem einzelnen Stück besitzen mag (zu seiner Genese, seiner Wirkungsgeschichte, seiner literarhistorischen und theatergeschichtlichen Stellung u. dgl.), ordnen und ihnen einen Zusammenhalt verleihen könnte. Das Skelett auf diese Weise gleichsam mit Fleisch und Blut zu versehen, ist eine Aufgabe, die für jeden Dramentext neu gelöst werden muß; sie reicht damit bereits über die vorwiegend theoretische Problemstellung dieser Arbeit hinaus.

---

[1] Es handelt sich dabei um The Iron Duchess von William Douglas Home (London, 1958) und The Ruling Class von Peter Barnes (London, 1969). Die Auswahl gerade dieser Stücke soll später noch erläutert werden.

Die Beschäftigung mit den nichtsprachlichen Darstellungsmitteln des Theaters müßte sich strenggenommen, so könnte man argumentieren, auf eine Inszenierung oder Aufführung eines Stückes beschränken, da erst dort diese Mittel realisiert und damit sinnlich faßbar gemacht werden. Dennoch sind sie auch fester Bestandteil der Textvorlage, sind von Anfang an in die Konzeption des Werkes eingefügt und, je nach Autor oder Entstehungszeit, mit unterschiedlicher Präzision und Ausführlichkeit vorausgeplant und schriftlich festgelegt. Sie gehören also zu den konstitutiven Merkmalen der dramatischen Literatur und sprengen doch zugleich den Rahmen dessen, was man traditionell als "literarisch" ansieht. Diese Sonderstellung der nichtsprachlichen Darstellungsmittel macht es erforderlich, vorab das Verhältnis von geschriebenem Dramentext und Aufführung theoretisch zu untersuchen.

Um die Kluft zwischen den beiden Erscheinungsformen von Theater zu überbrücken, sollen sie auf ein gemeinsames Grundschema reduziert werden. Das Denkmodell, das sich für diesen Zweck anbietet, ist das Kommunikationsmodell der Informations- und Kommunikationstheorie. Nun ist "Kommunikation" in unseren Tagen zu einem vielstrapazierten Begriff geworden. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird er gleichgesetzt mit "Verbindung" oder "Verständigung", die gewöhnlich über das gesprochene oder geschriebene Wort oder über das Bild erfolgt. Im Grunde aber hängen alle kulturellen Phänomene, von der musikalischen Note bis zur Banknote, vom Kuß bis zur Wasserstoffbombe mit Kommunikation zusammen. (Kein Wunder also, daß man sich bemüßigt fühlt zu betonen, daß man den Begriff nicht wegen, sondern trotz seiner Beliebtheit zu verwenden gedenkt.) Für uns besteht der Wert des Kommunikationsmodells darin, daß sich mit ihm die Integration der beiden Vermittlungsformen von Theater, der Textvorlage und der szenischen Darstellung, in ein einheitliches gedankliches Modell vollziehen läßt.

Es soll an dieser Stelle genügen, das allgemeine Schema künstlerischer Kommunikationsprozesse knapp zu skizzieren:

Der Produzent eines ästhetischen Objektes stellt als Sender mittelbar, nämlich über sein Produkt, eine Beziehung zu dessen Konsumenten her. Die Verbindung beruht auf der Übermittlung oder dem Austausch von Zeichen, aus denen sich das ästhetische Objekt (als Super-Zeichen) zusammensetzt und deren Bedeutungen auch dem Empfänger vertraut sein müssen, damit der Sender zu ihm in Beziehung treten kann. Hieraus ergeben sich zwei komplementäre Betrachtungsweisen für die künstlerische Kommunikation, die in dieser Untersuchung auf das Theater angewandt werden sollen: Einmal ist zu überprüfen, in welchen Schritten der Vermittlungsprozeß abläuft (kommunikationstheoretischer Aspekt), zum anderen, mit welchen Mitteln er vollzogen wird (zeichentheoretischer oder semiotischer Aspekt).

Die Auswahl der beiden Komödien, an denen das Analyseverfahren erprobt werden soll, erklärt sich einmal aus einer Reihe von Gemeinsamkeiten: Neben der satirischen Intention[1] liegen sie vor allem in der Thematik (beide spielen in den Kreisen der Aristokratie und beschäftigen sich mit dem Problem der Gewaltausübung) und in der Gattungsform (beide können, bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber solchen Etikettierungen, dem "Boulevardtheater" zugerechnet werden). Wesentlich für den späteren Vergleich ist aber vor allem die unterschiedliche Entstehungszeit der beiden Stücke: The Iron Duchess wurde in den fünfziger Jahren, The Ruling Class dagegen erst in den späten Sechzigern verfaßt. Dazwischen liegt nicht nur der Aufstieg einer Reihe neuer, führender Dramatiker in England, sondern auch eine Kette von Ereignissen, die Kritiker als "Satire Boom" bezeichnet haben.[2]

---

[1] Der Begriff des Satirischen wird in der ersten Hälfte des dritten Teils noch ausführlich behandelt werden.

[2] Vgl. die recht eigenwillige Interpretation eines Beteiligten: Christopher Booker, The Neophiliacs: A Study of the Revolution in English Life in the Fifties and Sixties (London, 1969), S.164-166 et passim. Siehe auch: Fritz Thorn, "Die rücksichtsvollen Rebellen", Neues Forum, 14 (1967), 528-530.

Erstes Indiz für diesen plötzlichen, wenn auch nur kurzen Aufschwung der Satire war die Revue Beyond the Fringe, die über Jahre hinweg erfolgreich im Londoner Westend lief, nachdem sie bereits im Rahmenprogramm der Edinburgher Festspiele 1960 aufgefallen war. Weitere Produktionen folgten, so die Progamme des Kabarettclubs The Establishment und, aus der Werkstatt Joan Littlewoods, die Antikriegsrevue Oh What a Lovely War. Die Satirewelle griff auch auf andere Medien über: Man denke an die Gründung der satirischen Zeitschrift Private Eye oder die kontroverse allwöchentliche Fernsehrevue That Was the Week that Was.

Es ist anzunehmen, daß die beiden "Wellen" - die des neuen britischen Dramas ebenso wie der "Satire Boom" - die Schreibgewohnheiten von Autoren mitgeprägt haben, die, wie Peter Barnes, Charles Wood oder Howard Brenton, seither satirische Stücke oder Szenenfolgen verfaßt haben. So ist z.B. ein gemeinsames Merkmal vieler satirischer Theaterschöpfungen aus der Zeit des "Boom" die häufige Durchbrechung der Spielebene zugunsten einer direkten Ansprache des Publikums. Dies ist eine Technik, die, gerade auch mit kritisch-satirischem Einschlag, in der griechischen und römischen Komödie, in der commedia dell'arte oder im frühen englischen Volkstheater weit verbreitet war,[1] die aber durch die Konventionen des Illusionstheaters von der Bühne verbannt wurde. Deshalb fehlt auch bei Home das Spiel über die Rampe hinweg völlig, während es bei Barnes wieder auftaucht. Oder, um einen anderen möglichen Vergleichspunkt zu wählen: Stimmt Martin Esslins Beobachtung, daß dank des "Theaters des Absurden" die Alleinherrschaft des Wortes im Drama aufgehoben und "die physische Natur des Theaters wieder in ihre Rechte eingesetzt"[2] worden ist, so müßte eine solche Entwicklung bei einer Gegenüber-

---

[1] Vgl. Robert Weimanns Untersuchung zur dramaturgischen Funktion des Narren: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters (Berlin[DDR], 1967), S.47ff. et passim. Zur homiletischen Funktion der "Vice"-Figur in den morality plays siehe auch: Bernard Spivack, Shakespeare and the Allegory of Evil (New York, 1958).

[2] Jenseits des Absurden (Wien, 1972), S. 194.

stellung von The Iron Duchess und The Ruling Class erkennbar werden und sich am Gebrauch der nichtsprachlichen Darstellungsmittel ablesen lassen.

Damit ist aber immer noch nicht die Vorfrage geklärt, warum gerade satirische Stücke (und gelegentlich auch Beispiele aus Revuen) als Erprobungsfeld für die kommunikationstheoretische und semiotische Analyse von Teilaspekten des Theaters ausgewählt wurden. Die Antwort ist darin zu suchen, daß satirische Texte deutlicher als die meisten anderen literarischen Produkte von den Kommunikationsbedingungen geprägt sind, denen sie unterliegen: Seit dem achtzehnten Jahrhundert ist in theoretischen Abhandlungen immer wieder festgestellt worden, daß Satire keine eigenständige dichterische Gattung (mehr) ist, sondern eine "Schreibart".[1] (Sie ließe sich mit einem Kuckuck vergleichen, der sich im fertigen Nest anderer Gattungsformen breitmacht und dort den Schnabel aufreißt.) Die Äußerungsweise des Satirischen unterwirft die von ihr benutzten literarischen Formen den Zwängen der Aktualität. Unterscheidet man mit Heinrich Lausberg zwischen "Verbrauchsrede" und "Wiedergebrauchsrede",[2] so nehmen satirische Stücke und Revuen häufig eine Zwitterstellung ein: Als Grundlage für die Inszenierung und die allabendlichen Aufführungen sind sie "Wiedergebrauchsrede", doch eine, die sich wegen ihrer Bindung an aktuelle Ereignisse vergleichsweise rasch "verbraucht". Als Schauplatz dieses Verbrauchs ist gewöhnlich allein die Bühne vorgesehen, was durch die Tatsache unterstrichen wird, daß nur ganz wenige dieser Werke im Druck erschienen und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind. Kennzeichnend für ihre Nähe zur "Verbrauchsrede" ist auch, daß sie zumeist nur eine Inszenierung erleben (manchmal allerdings, wie bei Beyond the Fringe oder Oh What a Lovely War, mit beachtlichen Laufzeiten).

---

[1] Vgl. den historischen Abriß bei Jörg Schönert, Roman und Satire im 18. Jahrhundert (Stuttgart, 1969), S.8f.

[2] Elemente der literarischen Rhetorik (2., erw. Aufl., München, 1963), S.18f.

Der Verbrauchscharakter satirischer Bühnentexte zwingt die Autoren, auf das Auffassungsvermögen und die Erwartungen des Publikums besonders weitgehend Rücksicht zu nehmen, da die Stücke oder Revuen auf unverzügliche und unmittelbare Wirkungen angewiesen sind. Dieser Zwang beruht auf dem Zusammenspiel dreier Faktoren: der Bindung an aktuelle Geschehnisse, an Techniken der Komik und des Witzes und an die Aufführung. Die Bindung an Gegenwartsthemen besagt, daß der Autor nicht darauf warten kann, bis sein Text nach Jahren und dank der Hilfestellung von Interpretatoren verstanden wird, weil dann der Reiz der Aktualität geschwunden ist. Ebenso müssen seine Pointen sofort "zünden"; wenn sie erst umständlich erklärt werden müssen, ist die witzige Überraschung dahin. Schließlich verlangt auch die Bindung an die Aufführung nach unverzögerter Wirksamkeit, denn wegen ihres kontinuierlichen Ablaufes ist eine teilweise Wiederholung des Aufnahmevorgangs oder ein Herabsetzen der Aufnahmegeschwindigkeit nicht möglich. Anders als der Zuschauer kann der Leser hingegen mit diesen Mitteln den Schwierigkeiten eines Textes individuell begegnen. (Daß hinter dem Verbrauchscharakter satirischer Bühnentexte und ihrem Zwang zu unmittelbaren Wirkungen wiederum andere Zwänge stehen können - vor allem wirtschaftlicher Art, bei Autoren wie beim Management des Theaters - sei unbestritten, doch kann darauf hier nicht näher eingegangen werden.)

Gerade beim satirischen Theater ist also der Spielraum der gestalterischen Freiheit eines Texters deutlich durch die Kommunikationsbedingungen festgelegt. Sich bei der Untersuchung nichtsprachlicher theatralischer Mittel mit zwei satirischen Stücken zu befassen, hat darüberhinaus noch einen besonderen Reiz: Das Satirische ist, darüber herrscht in der Literaturkritik Einigkeit, ganz vom Sprachlichen geprägt, ganz auf sprachliche Wirkungen hin angelegt.[1] Die Vielfalt visueller und akustischer Darstellungsmittel,

---

[1] Vgl. Schönert, S.17f.

die das Theater dem Satiriker anbietet, bleibt daher, wie Eva Dannecker feststellt, weitgehend ungenutzt, weil "sich die Satire, die vorwiegend mit den künstlerischen Mitteln des Logos ... arbeitet, dem anschaulichen und dynamisch bewegten Spiel des Mimus weitgehend entzieht."[1] Inwiefern diese Beobachtung pauschal auch für die beiden hier behandelten Stücke gilt, soll im dritten Teil der Untersuchung überprüft werden. Zunächst aber wird es um ein allgemeines Modell des Theaters als kommunikativer und semiotischer Prozeß gehen.

---

[1] Die theatralische Satire: Eine dramaturgische Untersuchung (Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1969), S.126.

ERSTER TEIL: THEATER ALS KOMMUNIKATIONSPROZESS

I DIE BÜHNE ALS "KYBERNETISCHE MASCHINE"

Zwei Versuche, Theater und seine Wirkungsweisen bildhaft zu erfassen, sollen zur Einführung gegenübergestellt werden. Die erste Äußerung stammt von dem amerikanischen Theatertheoretiker Eric Bentley:

> The living experience of a play, as of a novel, or a piece of music, is a river of feeling within us which flows, now fast, now slow, now placidly between broad banks, now in a torrent between narrow ones, now down a slope, now over rapids, now cascading in a waterfall, now halted by a dam, now debouching into an ocean.[1]

Roland Barthes, der französische Semiologe, bedient sich eines anderen Vergleichs:

> Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationelle, et c'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes ...[2]

Der Gegensatz der Metaphern könnte nicht krasser sein: Bentley führt uns ein Natur-Schauspiel vor Augen, das kaum dem menschlichen Regulierungsdrang unterworfen ist und im

---

[1] The Life of the Drama (London, 1965), S.3.

[2] Essais critiques (Paris, 1964), S.258.

Beobachter starke Emotionen weckt. Barthes' Vergleich stammt aus der automatisierten Arbeitswelt, in der die Apparaturen wie von selbst funktionieren und Gefühlsregungen überflüssig sind. Dieses Bild sticht merklich von der pathetischen Schilderungs Bentleys ab, es ist nüchtern und doch zugleich eindrucksvoll. Doch mag es zunächst erschreckend mechanistisch anmuten: Die Vorstellung von Theater als einer "kybernetischen Maschine", die gleich einem Roboter unüberschaubare Mengen von Zeichen abgibt, ja lieblos "ausspuckt", scheint keinen Raum zu lassen für Werte, die man traditionell mit der Theaterkunst verbindet: für das Spielerisch-Schöpferische, für Spontaneität der Gestaltung, für Faszination.

Sicherlich ist Barthes' Formulierung nicht ganz glücklich, denn der Ausdruck "machine" suggeriert das Bild eines völlig gesetzmäßig ablaufenden Regelmechanismus. Obwohl in der Kybernetik dieser Begriff durchaus auch auf Lebewesen und deren Organisationsformen angewandt worden ist,[1] sollte man besser von einem "kybernetischen System" sprechen.

Impliziert "System" schon eine wie auch immer geartete Strukturierung der Einzelteile, so wird diese durch das Attribut "kybernetisch" auf zweifache Weise genauer bestimmt: Aufbau und Verhalten des Systems sind dynamisch und intentional.[2] Die Dynamik kennzeichnet das System als nicht vollständig determiniert, sondern als "probabilistisch".[3] Das bedeutet, daß sich seine Wirkungsweise nur mit relativer Wahrscheinlichkeit vorausbestimmen läßt, daß ihr aber, bei aller Unvorhersagbarkeit, Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen könnten, die noch nicht oder nur bruchstückhaft durchschaut werden. Die Intentionalität des Systems besteht darin, daß

---

[1] Vgl. Hans-Joachim Flechtner, Grundbegriffe der Kybernetik (4. Aufl., Stuttgart, 1969), S.9f.

[2] Vgl. Siegfried Maser, Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie (Stuttgart, 1971), S.177f.

[3] Stafford Beer, Kybernetik und Management (Frankfurt/Main, 1962), S.30ff.

es dazu eingesetzt wird, ganz bestimmte Wirkungen zu erzielen: Man denke im Bezugsrahmen des Theaters etwa an den Katharsis-Effekt oder die Forderung Brechts, das Theater müsse "die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren".[1] (Ein System als intentional zu kennzeichnen, besagt natürlich noch nichts darüber, wieweit angestrebter Soll-Wert und tatsächlich erreichter Ist-Wert übereinstimmen.)

Die Beschreibung des Theaters als einer "kybernetischen Maschine" revidiert das gewohnte Verhältnis zwischen schöpferischer Freiheit und der Festlegung durch vorgegebene Darstellungsmittel. Damit wird nun keineswegs behauptet, der Prozeß der künstlerischen Kommunikation laufe rein mechanisch ab; vielmehr sucht, wie Umberto Eco verallgemeinernd feststellt,

> die semiotische Analyse, die anscheinend einem totalen Determinismus zuzustreben scheint, in Wirklichkeit durch die Aufdeckung der Determination die freien Akte ihrer Mystifikation zu entkleiden, den Spielraum der Erfindung auf das Mindestmaß zu beschränken, um ihn dort zu erkennen, wo er wirklich vorhanden ist.[2]

An diesem Punkt zeichnet sich bereits ab, auf welche Weise das Funktionieren der "kybernetischen Maschine" Theater zu beschreiben wäre: als kommunikativer Prozeß (Barthes: "... elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages.") und als semiotischer Prozeß (Barthes: "... C'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes ..."). Auf den kommunikativen Aspekt weist die Intentionalität des kybernetischen Systems hin, auf den semiotischen die Determination durch Zeichenrepertoire und -gebrauchsregeln. Beide Aspekte - kommunikativer wie semiotischer - bilden eine unzertrennbare Einheit, nur ihr Schwergewicht ist unterschiedlich gelagert: Der semiotische beschäftigt sich mit den

---

[1] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, hg. Siegfried Unseld (Frankfurt/Main, 1957), S.127.

[2] "Die Gliederung des filmischen Code", Sprache im technischen Zeitalter, 27 (1968), 232f.

Zeichen und ihrer Kombination als Träger einer Mitteilung, der kommunikative mit ihrer Übermittlung an den Empfänger, für den sie bestimmt ist. Ziel des Weges, auf dem diese Untersuchung einige Schritte gehen will, sollte es sein, die einzelnen Komponenten der "Sprache" des Theaters möglichst genau und intersubjektiv zu beschreiben als "ein für Sender und Empfänger gemeinsames abstraktes System, das den eigentlichen Kommunikationsakt erst ermöglicht."[1]

---

[1]Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte (München, 1972), S.31.

II ANSÄTZE EINER OBJEKTIV-MATERIALEN THEATERÄSTHETIK

Bevor nun das Theater als kommunikativer und semiotischer Prozeß untersucht wird, sollen zunächst noch einige vergleichbare Analyseverfahren vorgestellt werden, die Einzelaspekte der "kybernetischen Maschine" zu objektivieren suchen. Sie knüpfen methodisch an die Informationstheorie (Cube/Reichert, Fónagy/Fónagy, Hankiss) und die Linguistik (Jansen, Marcus, Koch) an.[1] Ihre Beurteilung wird dabei wesentlich unter dem Gesichtspunkt erfolgen, wieweit sie auf das gesamte Spektrum des Sprechtheaters, von der strenggebauten Tragödie bis zur lockeren Revueform, anwendbar sind.

Was die Ansätze bei aller methodischen Verschiedenartigkeit miteinander verbindet und von anderen Betrachtungsweisen der dramatischen Literatur unterscheidet, ist die (zumindest potentielle) Quantifizierbarkeit der gefundenen Resultate. Diese ist, neben der Semiotisierung des ästhetischen Objektes, die im Zentrum dieser Arbeit stehen wird, das zweite Charakteristikum einer materialen Ästhetik, wie sie Max Bense anstrebt:

> Von ihren Grundbegriffen und Methoden her kann gegenwärtig die abstrakte Ästhetik auf zwei gedanklichen Ebenen entwickelt werden: auf der numerischen und auf der semiotischen Ebene. Auf der numerischen Ebene wird der "ästhetische Zustand" eines gewissen materialen

---

[1] Vgl. auch Götz Wienold, Semiotik der Literatur (Frankfurt/Main, 1972), S.120-133. Wienold bietet jedoch, im Gegensatz zu den hier besprochenen Ansätzen, keine in sich abgeschlossene Methode an, sondern allgemeine Vorüberlegungen im Rahmen eines umfassenderen Konzeptes von Textverarbeitung.

> "Trägers" durch Angabe eines Zahlenwertes bestimmt; auf der semiotischen Ebene wird der "ästhetische Zustand" eines gewissen materialen "Trägers" durch Angabe eines Zeichenmerkmals charakterisiert.[1]

Es wird sich allerdings zeigen, daß nicht alle Verfahren der geforderten Objektivität einer "Feststellungsästhetik"[2] gerecht werden.

1. Cube/Reicherts Entropiediagramm

Das Modell eines Soziogramms der gegenseitigen Beziehungen, durch die die Figuren eines Dramas miteinander verbunden sind, ist das Ergebnis einer Untersuchung der Bense-Schüler Felix von Cube und Waltraud Reichert.[3] In Anlehnung an J.L. Morenos Analysen der Strukturen in sozialen Gruppen[4] haben sie ein Diagramm entworfen, das die "elektive Entropie" eines Stückes wiedergibt.

Der Begriff der "Entropie" ist der statistischen Mechanik und der Thermodynamik entnommen und stellt dort das "Maß für den Grad der Durchmischung mikrophysikalischer Zustände in einem makrophysikalischen Zustand" dar.[5] Mit dieser Maßeinheit läßt sich beispielsweise der Mischungsgrad von Molekülen in einem abgeschlossenen System erfassen. Eine geringe Durchmischung besitzt demnach einen geringen Entropiewert; völlig gleichmäßige Verteilung hingegen bedeutet größtmögliche Entropie. Ein Höchstmaß an Gleichverteilung

---

[1] Zeichen und Design (Baden-Baden, 1971), S.65.

[2] Vgl. Max Bense, Aesthetica (Baden-Baden, 1965), S.317ff.

[3] "Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik", Mathematik und Dichtung, hg. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser (München, 1965), S.333-345.

[4] Die Grundlagen der Soziometrie (2., erw. Aufl., Köln u. Opladen, 1967).

[5] Maser, Kommunikationstheorie, S.152.

schließt aber auch einen "maximalen Grad an Unvorhersagbarkeit"[1] ein; denn je besser eine Anzahl von Elementen gemischt ist, desto schwieriger wird es, die Wahl eines bestimmten Elementes vorauszusagen.

Hier liegt nun der Berührungspunkt mit der Informationstheorie: In ihr ist das Maß der Unvorhersagbarkeit einer Nachricht, die aus einem endlichen Repertoire von Elementen ausgewählt wird, identisch mit ihrem Informationsmaß, denn wenn

> eine Nachricht etwas ist, was dazu dient, das Verhalten des Empfängers zu ändern, dann ist der Wert einer Nachricht um so größer, je mehr diese Nachricht dazu angetan ist, dieses Verhalten zu modifizieren, d.h. nicht, je länger, sondern je neuartiger sie ist ...[2]

Aus der Sicht des Senders bedeutet dies: Die Unvorhersagbarkeit seiner Nachricht, und damit ihr Informationswert, steigt mit der Anzahl der Alternativen, aus denen er wählen kann, also mit der Menge der Elemente im Repertoire und ihren Kombinationsmöglichkeiten. Dieser Grad der Auswahlfreiheit läßt sich, wenn die Mächtigkeit des Repertoires bekannt ist, als "selektive Entropie" berechnen.[3]

Die Mitglieder einer Gruppe, die informationstheoretisch ebenfalls ein "endliches Repertoire" darstellen (zumal im Drama), bekommen nun allerdings ihre gegenseitigen positiven, negativen oder neutralen Beziehungen nicht von einem außenstehenden Sender vorgeschrieben. (Diese Feststellung beruht natürlich, was Theaterstücke angeht, auf der klassischen Theorie von der Geschlossenheit der dramatischen Welt, in der weder Autor noch Zuschauer einen Platz haben.[4]) In Gruppen findet ein Prozeß gegenseitiger Wahlen statt; darum sprechen Cube und Reichert hier nicht von "selektiver", sondern von "elektiver Entropie".

Erster Schritt zum Entwurf eines Entropiediagramms ist die Aufteilung des Stückes in "Phasen". Orts- oder Personenwechsel haben sich dabei als unzulängliche Segmentierungskriterien erwiesen,

---

[1] Siegfried Maser, Numerische Ästhetik (Stuttgart, 1970), S.64.

[2] Abraham A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung (Köln, 1971), S.32.

[3] Vgl. Maser, Kommunikationstheorie, S.136ff.

[4] Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (Frankfurt/Main, 1959), S.14-19.

> da einerseits die kommunikativen Strukturen über mehrere Szenen hinweg unverändert bleiben können und andererseits in einer einzigen Szene eine starke Veränderung erfolgen kann.[1]

Zusätzlich zur Einteilung in Akte und Szenen werden daher auf der Waagerechten des Diagramms die einzelnen Phasen des Dramas eingetragen, wobei "kommunikative Strukturveränderungen",[2] also der merkliche Umschwung gegenseitiger Beziehungen, für die Segmentierung ausschlaggebend sind.

Sodann werden die soziometrischen Matrizen für die einzelnen Phasen erstellt, nachdem zuvor solche Figuren ausgeschieden worden sind, die "die Beziehungen nicht ursächlich beeinflussen".[3] In den Matrizen wird für jede der verbliebenen Personen vermerkt, welche Einschätzung sie für die Dauer der Phase von den anderen Beteiligten erfährt. Die Einteilung in die Kategorien "positiv", "negativ" und "neutral" mag hierbei grob erscheinen; Cube und Reichert weisen jedoch mit Recht darauf hin, daß eine differenziertere Abstufung zwangsläufig zu Meinungsunterschieden bei der Bewertung und Zuordnung führen würde, was auf Kosten der Objektivität des Verfahrens ginge.[4] Mit Hilfe der Formel für die "elektive Entropie" kann jetzt der Grad der Gleichverteilung von Sympathien und Antipathien für jede Phase berechnet und im Diagramm eingetragen werden.[5]

---

[1] Cube/Reichert, S.339.

[2] Ebd.

[3] Ebd., S.340.

[4] Ebd., S.338.

[5] Zum mathematischen Aspekt dieses Schrittes vgl. die Erläuterungen der Verfasser auf den Seiten 333-336 und 340f.

Die beiden Autoren versuchen sich behutsam an einer inhaltlichen Deutung der gefundenen Werte:

> Im Bereich positiver Entropiewerte deutet eine starke Differenzierung, d.h. ein hoher Wert EEN [elektiver Entropie] im allgemeinen auf eine konfliktträchtige Situation hin, obwohl sich die Konflikte selbst nur durch hohe negative Werte darstellen. [...] Die um oder unter der Zufallsgrenze (ca. 0,1) liegenden positiven Werte können als (bewußt) konfliktlose Situation, d.h. als eine Art Gleichgewichtszustand, interpretiert werden. Im negativen Bereich bedeuten niedere Werte EEN (Gleichverteilung der Antipathien) einen durch Isolierung hervorgerufenen Gleichgewichtszustand, der häufig einem Konflikt vorangeht oder nachfolgt.[1]

Wie die umfangreichere Studie von Waltraud Reichert gezeigt hat, lassen sich außerdem gewisse Typen des Kurvenverlaufs herausarbeiten.[2]

Festzuhalten bleibt, daß die Ergebnisse des Verfahrens relativ wenig von subjektiven Faktoren beeinträchtigt werden, wie ein Vergleich mit dem später behandelten Fónagyschen Spannungsdiagramm oder der Frequenzliste dramatischer "Impulse" bei Hankiss erkennen läßt. Allerdings beschränkt sich der Anwendungsbereich auf die kommunikativen Strukturen innerhalb des Dramas:

> Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt.[3]

---

[1] Ebd., S.339.

[2] Informationsästhetische Untersuchungen an Dramen (Stuttgart, Phil. Diss., 1965), S.136-204. - Eine Klassifizierung der Stücke nach Autoren (S.111), nach "offener" oder "geschlossener" Form (S.126-128) oder nach Thematik (S.129-135) ist, wie Reichert feststellt, mit dem Entropiediagramm nicht möglich.

[3] Szondi, S.15f.

Viele Werke der dramatischen Literatur verschiedener Epochen sprengen jedoch dieses Korsett. Als Gegenreaktion zum bürgerlichen Drama, das aus der Rampe eine Barriere zwischen Bühne und Auditorium machte, ist gerade in unserem Jahrhundert vielfach eine bewußte "Verschüttung der Orchestra" betrieben worden, wie es Walter Benjamin genannt hat:

> Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermeßlichen Tiefe auf: sie ist Podium geworden.[1]

Mit dem Aufbrechen des abgeschlossenen Illusionsraumes tritt die Verbindung von dramatischer und rhetorischer Grundhaltung im Theater wieder deutlicher zutage: Die dialogische Grundhaltung des Dramatischen, welche die Einzelperspektiven der Figuren aneinanderreiht, wird, wie Uri Rapp zeigt, überlagert von der rhetorischen Beziehung Autor - Publikum. Aufgabe des Zuschauers oder Lesers ist es, die Sichtweisen der Figuren aus seiner Über-sicht heraus zu koordinieren: "Theater vereint die Vielheit der Perspektiven des Dramas (die 'Rollen' als 'Hinsichten') mit der Überperspektivität der von außen beurteilenden Zuschauer ..."[2]

Die Beziehungen der Bühnenfiguren auf ihr "Eigenleben" in der Fiktionalität der Handlung zu beschränken, wie es das Entropiediagramm tut, hieße aber, die rhetorische Grundhaltung des Theaters und damit die Überperspektivität

---

[1] "Was ist das epische Theater? [Zweite Fassung]", Versuche über Brecht, hg. Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main, 1966), S.30.

[2] Handeln und Zuschauen (Darmstadt u. Neuwied, 1973), S.73.

des Publikums ignorieren. Deren Bedeutung wird z.B. in den Werken Brechts oder Becketts erkennbar: Die Figuren erhalten ihren dramaturgischen Stellenwert nicht allein durch ihre Wechselbeziehungen innerhalb des Dramas, sondern in erster Linie durch die Korrelation dieser Beziehungen aus einer Über-sicht, die statt einer gefühlsmäßigen Identifikation eine "dialektische Spannung zwischen der Eigensituation des Zuschauers und dem Anstoß zum Erkenntnisakt"[1] erzeugen soll.

Das Publikum nicht durch die "vierte Wand" auszusperren, sondern seine zu erwartenden Reaktionen in die Anlage des Werkes miteinzubeziehen, ist im übrigen auch ein Merkmal der satirischen Schreibart. Ihre offen rhetorische Zielsetzung ("to instill a given set of emotions or opinions into its reader"[2]) prägt zwangsläufig den Aufbau und die Tendenz der satirischen Aussage:

> [...] not only does he [i.e. the satirist] address his audience on their own terms and with explicit or implicit agreements, but the whole technique of his art demands an audience for its display. [...] The satirist is like an actor who cannot perform in an empty theatre, an orator who cannot persuade in a deserted chamber, a conversationalist who cannot shine in a soliloquy.[3]

Auch Jürgen Brummack streicht das Wesen der Satire als publikumsgerichteter Aussageform heraus, wenn er feststellt:

> Die Satire unterscheidet sich von den anderen Formen dadurch, daß sie den Adressaten bewußt einbezieht; sie will ihn beeinflussen oder will aus der Öffentlichkeit Kapital schlagen und nimmt deshalb Rücksicht auf sie ...[4]

---

[1] Hans Christoph Angermeyer, Zuschauer im Drama (Frankfurt/Main, 1971), S.89.

[2] David Worcester, The Art of Satire (Repr., New York, 1960), S.8.

[3] Arthur Melville Clark, "The Art of Satire and the Satiric Spectrum", Studies in Literary Modes (London, 1946), S.44f.

[4] "Zu Begriff und Theorie der Satire", Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft "Forschungsreferate", 45 (1971), 282.

Für die beiden wohl einflußreichsten Strömungen im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts, für das "Epische Theater" wie für das "Theater des Absurden", gilt also ebenso wie für die satirische Schreibart ganz allgemein, daß die kommunikativen Beziehungen zwischen Autor und Publikum einen entscheidenden Stellenwert besitzen. Diese Verbindung aber ist durch das Modell des Entropiediagramms nicht zu erfassen. Damit erweist sich das Verfahren als zu begrenzt für unsere Zwecke.

2. Fónagy/Fónagys Spannungsdiagramm

Methodisch ähnlich wie Cube/Reichert gehen Ivan und Judith Fónagy vor, die einen anderen Teilaspekt des Dramas zu quantifizieren und in Diagrammen wiederzugeben suchen: die dramatische Spannung.[1] Ausgangspunkt ihrer Analyse ist das dialektische Verhältnis von Innovations- und Redundanzprinzip, von Dispersion und Gliederung, wie es in der Informationsübermittlung wirksam ist:[2]

> (a) bei der Anordnung der inhaltlichen Elemente tritt das Prinzip der Wiederholung besonders stark und in den verschiedensten Formen hervor (Wiederholung von Motiven, Parallelismus, Variation, Antithese, Spiegelsymmetrie, usw.); (b) die zweite Grundtendenz beruht auf der Erweckung und Lösung von Spannung, welche die Einheit des Werkes gewährleistet.[3]

Spannungserweckung bis zur Lösung verdichtet das Geschehen, erhöht die Ungewißheit über den Handlungsfortgang und entspricht damit dem Innovationsprinzip; alle Formen der Wiederholung beziehen sich auf bereits Bekanntes und schaffen damit Redundanz. Die Möglichkeit, Spannungssteigerung und -abfall graphisch zu veranschaulichen, ergibt sich nun für Fónagy/Fónagy aus der Überlegung,

---

[1] "Ein Meßwert der dramatischen Spannung", Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1 (1971), H.4, 73-98.

[2] Vgl. Max Bense, Semiotik (Baden-Baden, 1967), S.21f.; Kurd Alsleben, Ästhetische Redundanz (Quickborn, 1962), S.22f.

[3] Fónagy/Fónagy, 73.

> daß die Spannung mit der Zahl der aufgeworfenen Probleme, d.h. der zu lösenden Fragen in Verbindung steht. Offensichtlich kann diese Verbindung nur positiv sein: Die Spannung wird größer, wenn die Zahl der Fragen wächst und verringert sich mit der Lösung der aufgeworfenen Fragen.[1]

Erster Schritt des Verfahrens ist, wie bei Cube/Reichert, die Einteilung des Dramas in Szenen oder Auftritte. Diese Abschnitte werden auf der waagerechten Achse eines Koordinatensystems eingetragen. Die Senkrechte gibt die Zahl der binären Entscheidungsfragen an, die am Ende eines Abschnitts noch offen geblieben sind. Unter "binären Entscheidungsfragen" sind Fragen zu verstehen, die nur zwei Antworten (Ja/Nein) zulassen, wie etwa: "Wird der Geist Hamlet ansprechen?" oder "Wird Fortinbras Dänemark angreifen?"[2] Die Verbindungslinie der Schnittpunkte von Dramensegment und Anzahl der offenen Fragen ergibt die Spannungskurve des Stückes. Das Diagramm verrät allerdings nichts über die Länge einzelner Spannungsbögen. Diese lassen sich aus einer ergänzenden Retardierungskurve ersehen, die anzeigt, wie viele Fragen eine bestimmte Zeitspanne (gemessen in Stücksegmenten) ungelöst bleiben.[3]

Die Autoren selbst führen eine ganze Reihe von Einschränkungen für die Anwendbarkeit ihres Verfahrens an.[4] Die Wahl der Segmentierungskriterien (Personenwechsel oder Schauplatzwechsel oder ein anderes mögliches Merkmal) und das Problem, daß Fragen innerhalb eines Abschnittes aufgeworfen und entschieden werden können und damit im Diagramm gar nicht auftauchen, sind eher technischer Art und ließen sich durch eine Verfeinerung des Segmentierungsverfahrens lösen. Schwerer wiegt, daß die Entscheidung, was als Frage zu formulieren sei, kaum nach objektiven Maßstäben zu treffen ist; damit aber hängen die gefundenen Meßwerte stark vom

---

[1] Ebd., 74.

[2] Ebd.

[3] Ebd., 82-85.

[4] Ebd., 74-76.

einzelnen Fragesteller, von seinem Vorwissen über das Stück, seinem Problembewußtsein, seinem Differenzierungsvermögen und seinen Interessen ab. Hinzu kommt, daß die Beschränkung auf binäre Entscheidungsfragen der komplexen Problematik vieler Theaterstücke kaum gerecht wird, ganz abgesehen von der gleichen Gewichtung, die alle Fragen erfahren, damit sie sich quantifizieren lassen. (Vielleicht ließen sich bei Kriminalspielen noch am ehesten befriedigende Ergebnisse erzielen.)

Der bedeutsamste Einwand allerdings, den man gegen die Methode anführen kann, betrifft die Einseitigkeit der Auslegung von "Spannung" im Drama. Dieser Mangel wird von den Autoren nur teilweise erkannt:

> Sicherlich wächst die Spannung mit der Zahl der Probleme, was jedoch nicht bedeutet, daß die Spannung ausschließlich von der Zahl der Probleme abhängt. Es gibt andere wesentliche, aber schwer meßbare spannungserweckende Momente, wie z.B. die Entfernung vom zu erreichenden Ziel, oder die Nähe der drohenden Gefahr.[1]

Alle von Ivan und Judith Fónagy aufgeführten Spannungsmomente fallen in die Kategorie der "Spannung auf den Ausgang",[2] setzen also einen Zuschauer als Idealtypus voraus, der ganz auf den äußeren Handlungsablauf eines ihm unbekannten Stücks fixiert ist. Im Grunde ist er sogar überflüssig, da jegliche Spannung innerhalb der geschlossenen Bühnenwelt erzeugt wird. Fragen wie: "Haben die Soldaten wirklich den Geist von Hamlets Vater gehört?" oder "Wird der Geist Hamlet ansprechen?"[3] gehen von der Identifikation des Publikums mit dem Helden oder anderen Personen des Stücks aus. Der Kommunikationsprozeß, in dem die Spannung hervorgerufen wird, ist derjenige der Figuren jenseits der "vierten Wand"; die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer (oder Text und Leser) als Ebene zur Spannungserweckung wird außer acht gelassen.

---

[1] Ebd., 75f.

[2] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", Schriften, S.20.

[3] Fónagy/Fónagy, 74.

Im Gegensatz zur "Spannung auf den Ausgang" beruht die "Spannung auf den Gang"[1] auf dem Wissen des Theaterbesuchers oder Lesers um den weiteren Verlauf des Geschehens. Ist er eingeweiht - sei es, weil er das Stück bereits kennt, sei es, weil ihm der Autor durch dramaturgische Kunstgriffe ein Mehrwissen gegenüber den Figuren mitgibt -, dann überwiegt die "Wie-Spannung".[2] Diese ergibt sich aus der Überperspektivität des Zuschauers, aus seiner urteilenden Distanzhaltung zum Geschehen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß das Fónagysche Modell nur dann angewandt werden kann, wenn es gilt, größere Spannungsbögen wiederzugeben, die von erahnten oder unerwartet eintretenden Ereignissen im Verlauf der Handlung hervorgerufen werden. Es mag sich daher am ehesten für Dramen der "geschlossenen Form" eignen, in denen, wie Pütz feststellt, meist "Was-Spannung" und "Finalspannung" dominieren.[3] Dramen der "offenen Form" hingegen sind oftmals stärker von der "Wie-Spannung" und "Detailspannung" geprägt. Für diese "Spannung auf den Gang" ist aber die Beziehung Bühne - Publikum maßgebend, die jedoch durch die Fónagysche Methode nicht miterfaßt werden kann. So zeigt sich, daß auch dieses Verfahren zu begrenzt ist für eine Beschreibung des gesamten Spektrums dramatischer Formen.

3. Hankiss' Frequenzliste dramatischer Impulse

Der Budapester Literaturwissenschaftler Elemér Hankiss hat ein Modell zu entwickeln versucht, mit dem sich die

---

[1] Brecht, Schriften, S.20.

[2] Peter Pütz, Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung (Göttingen, 1970), S.15f.

[3] Ebd., S.16f. - Zur Unterscheidung zwischen "geschlossener" und "offener Form" vgl. Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (4., verb. Aufl., München, 1969), S.216-223 et passim.

den Lesern oder Zuschauern vermittelten dramatischen "Impulse" quantifizieren lassen.[1] Er geht dabei von der Annahme aus, daß ein Drama primär über fünf "Kanäle" Information an den Rezipienten abgibt:

> 1. The heroes' thoughts and emotions as expressed by their words, deeds, gestures; 2. The heroes' characters; 3. The plot and the various dramatic situations; 4. The visual effects of the stage; 5. The linguistic devices of the text ...[2]

Diesen fügt er später einige weitere, dichotomisch gegliederte "Kanäle" hinzu; durch sie sollen Aussagen bzw. Handlungen der Helden als wahr oder unwahr ("epistemological channel"), als gut oder böse ("ethical channel"), als Werte schaffend oder zerstörend ("axiological channel") und als Mitgefühl hervorrufend oder Ablehnung erzeugend ("affective channel") eingestuft werden.[3]

Hier allerdings muß bereits ein grundlegender Einwand gemacht werden: Der Ausdruck "Kanal" entstammt der Nachrichtentechnik und bezeichnet dort, wie später auch in der Kommunikationstheorie, das Übertragungssystem, das den Transport von Information ermöglicht. Diese Verbindung kann materieller Art sein, wie eine Telefonleitung, die Luft (als Kanal für Schallwellen) oder ein Nervenstrang. Sie läßt sich aber auch abstrakt als "Verhaltensbeziehung zwischen zwei Punkten"[4] definieren, schließt also gedachte Verbindungen mit ein, wie die gleiche "Wellenlänge", die ein bestimmtes Theaterpublikum zu einer Einheit verschmelzen kann. (Die Kommunikation findet hierbei überwiegend mittelbar statt, über das Bühnengeschehen, und nicht direkt von Zuschauer zu Zuschauer.)

---

[1] "Shakespeare's Hamlet: The Tragedy in the Light of Communication Theory", Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 12 (1970), H.3/4, 297-312.

[2] Ebd., 297.

[3] Ebd., 306f.

[4] Flechtner, Kybernetik, S.148.

Hankiss weitet den Begriff "Kanal" derart aus, daß am Ende "Mitteilung" und "Kanal", also Transportgut und Transportmedium, miteinander gleichgesetzt werden (z.B. Gedanken und Gefühle der Figuren, ihr Charakter, Handlungsgefüge und dramatische Situationen). Auch die Vermengung der Begriffe "Kanal" und "Zeichenträger", also des Transportmediums und der materiellen Grundlage des Transportgutes (z.B. visuelle Effekte, sprachliche Mittel) ist aus der Sicht der Kommunikationstheorie unzulässig. Doch selbst ein Verzicht auf den nachrichtentechnischen Terminus macht Hankiss' Kategorien kaum brauchbarer: Sie sind weder vollständig, denn es fehlen u.a. die akustischen Bühneneffekte, noch sind sie disjunkt, denn "Gedanken und Emotionen" der Figuren lassen sich beispielsweise schwerlich von ihrem "Charakter" lösen.

Die praktische Anwendung des Modelles auf ausgewählte Szenen aus Hamlet leidet in ihren Resultaten an der gleichen Unschärfe wie die Grundkonzeption. Hankiss hat ungefähr sechzig Versuchspersonen (Studenten) alle Gedanken, Gefühle und Assoziationen bei der Lektüre registrieren lassen und stellt mit diesem Material eine Frequenzliste der vermittelten Eindrücke zusammen. Es soll hier einmal davon abgesehen werden, daß die Anzahl der Versuchspersonen und ihre Auswahl statistisch sicherlich anfechtbar wären. Die eigentliche Problematik des Verfahrens liegt darin, daß die aufgeführten Impulse wie "dramatic moment, crisis"; "pain"; "human greatness, integrity"; "disgust"; "human weakness, inner division" - um nur die häufigsten zu nennen[1] - in ihrer Bedeutung weniger deskriptiv, geschweige denn denotativ, sondern ausgesprochen assoziativ und emotiv sind. Ihre Auslegung hängt also überwiegend vom jeweiligen Benutzer, von seinen Erfahrungen, Wertvorstellungen, Interessen, sprachlichen Gewohnheiten u.dgl. ab.[2] Wenn aber die Bandbreite

---

[1] Hankiss, 299.

[2] Vgl. Bernhard Badura, Sprachbarrieren: Zur Soziologie der Kommunikation (Stuttgart-Bad Cannstadt, 1971), S.30ff.; Colin Cherry, On Human Communication (New York, 1957), S.67f.

dieser subjektiven Bedeutungskomponenten so groß ist, dann lassen sich die von den Versuchspersonen benannten "Impulse" nicht einfach addieren. Damit erweist sich auch Hankiss' Modell einer Quantifizierung der vom Drama vermittelten kognitiven und affektiven Informationen als wenig befriedigend, sowohl vom theoretischen Ansatz her wie auch in der praktischen Anwendung.

4. Jansens linguistisches Dramenmodell

Ein strukturalistisch geprägter Ansatz zu einem grundlegenden Dramenmodell ist von Steen Jansen entwickelt worden.[1] Er unterteilt das Drama zunächst in den "dramatischen Text" und das "dramatische Werk", wobei der "Text" durch seine "Dramenhaftigkeit", das "Werk" durch seine "Kohärenz" charakterisiert wird.[2] Ein Beispiel soll diese Unterscheidung erläutern: Eine Anthologie mit Ausschnitten aus mehreren Schauspielen ist ein "dramatischer Text", jedoch kein "dramatisches Werk". Sie weist alle Merkmale auf, die einen Text als dramatischen kennzeichnen und ihn schon rein formal gegen einen Roman oder ein Gedicht abheben (vor allem durch die Gliederung in "Haupttext" und "Nebentext", auf die wir noch zu sprechen kommen), ihr fehlt aber die inhaltliche Geschlossenheit, die einen Austausch oder das Weglassen einzelner Abschnitte verböte.

Der "dramatische Text" wiederum ist aufgeteilt in die "textuelle" und die "szenische Ebene".[3] Die "textuelle Ebene" gliedert sich in "Rede" und "Regie" (womit Jansen die Bühnenanweisungen meint), die "szenische Ebene" umfaßt die Faktoren "Person" und "Dekor":

---

[1] "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form", Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. Jens Ihwe, Bd.3 (Frankfurt/Main, 1972), S.393-423.

[2] Ebd., S.396f.

[3] Ebd., S.398.

> Die Einheiten der textuellen Ebene (die Teile von Rede und Regie) verketten sich derart, daß sie eine ununterbrochene Textlinie ergeben. Die Einheiten der szenischen Ebene (Elemente der Person und des Dekors) bilden abgeschlossene und sukzessive Gruppen von nebengeordneten Elementen.[1]

Aus dieser Einteilung ergibt sich für Jansen die Definition des "dramatischen Textes":

> Ein dramatischer Text muß mindestens eine Einheit von jeder der vier Kategorien enthalten, und alle Einheiten des Textes müssen in die eine oder andere dieser Kategorien einreihbar sein.[2]

In Anlehnung an Hjemslev und Husserl beschreibt Jansen nun die Beziehungen der vier Grundkomponenten in den Kategorien der "Selektion", der "Solidarität" und der "Kombination".[3] Innerhalb der jeweiligen Ebenen besteht ein Verhältnis der Selektion zwischen Regie und Rede, bzw. zwischen Dekor und Person, denn das erste Element kann in beiden Fällen unabhängig vom zweiten auftreten, aber nicht umgekehrt. Konkret heißt das: Jede Rede ist zumindest auf ein Element der Szenenanweisungen angewiesen, nämlich die Sprecherbezeichnung, die die Rede als solche kenntlich macht; andererseits muß nicht jede Szenenanweisung mit einem Element der Rede verknüpft sein. Ebenso ist auf der szenischen Ebene keine Person ohne den Rahmen des sie umgebenden Dekors denkbar, und sei es die kahle Bühne. Dagegen kann der Dekor durchaus für kurze Zeit - in Becketts Breath sogar über die ganze Spieldauer hinweg - ohne Personen auskommen.

Bei der Gegenüberstellung von Elementen unterschiedlicher Ebenen ergeben sich folgende Relationen: Zwischen den Szenenanweisungen auf der einen und Personen bzw. Dekor auf der anderen Seite besteht gleichfalls ein Verhältnis der Selektion. Szenenanweisungen beziehen sich weder

---

[1] Ebd., S.401.

[2] Ebd., S.398f.

[3] Ebd., S.411f.

ausschließlich auf Personen noch ausschließlich auf den Dekor, umgekehrt aber setzen die beiden Faktoren der szenischen Ebene in jedem Fall eine Regie-Komponente aus dem textuellen Bereich (zumindest eine implizite) voraus. - Selektion bestimmt schließlich auch die Beziehung von Rede und Dekor, weil eine Rede nur im Rahmen eines Dekors realisiert werden kann, der Dekor aber nicht unbedingt auf ein Element der Rede angewiesen ist. - Zwischen Rede und Person hingegen besteht, so Jansen, ein Verhältnis der Solidarität, denn jedes Element der einen Kategorie ist mit einem Element der anderen verknüpft. Das gilt allerdings nur unter der Voraussetzung, daß

> wir den Begriff der stummen Person nicht akzeptieren: Eine nicht sprechende Person wird als Element des Dekors behandelt; umgekehrt wird ein sprechendes Objekt (z.B. ein Radioapparat) eine Person sein.[1]

Spätestens an diesem Punkt stellt sich die Frage nach der Vollständigkeit und Schlüssigkeit der vier aufgestellten Kategorien.

Das Gegensatzpaar "Rede" - "Regie" entspricht der sicherlich glücklicheren Unterscheidung von "Haupttext" und "Nebentext" bei Ingarden. Der Haupttext "besteht ausschließlich aus Sätzen, die von den dargestellten Personen 'wirklich' ausgesprochen sind", der Nebentext dagegen enthält "Angaben darüber, wo, in welcher Zeit usw. sich die betreffende dargestellte Geschichte abspielt, wer gerade spricht und eventuell auch, was er momentan tut usw."[2] Der Terminus "Nebentext" ist insofern geeigneter als "Regie", als er die Zugehörigkeit zur (graphisch-)textuellen Ebene unterstreicht und keine Vermengung mit Begriffen aus dem Bereich der theatralischen Produktion darstellt. Mit den Kategorien von

---

[1] Ebd., S.400. - Ginge man hierbei vom Kriterium des Redegebrauchs ab, indem man die stumme Person als "Person" und den Radioapparat als "Dekor" einstufte, so ergäbe sich auch zwischen Rede und Person ein Verhältnis der Selektion, denn jede Rede würde dann eine Person voraussetzen, aber nicht jede Person wäre zwangsläufig mit einem Element der Rede verknüpft.

[2] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk (2., verb. u. erw. Aufl., Tübingen, 1960), S.220.

"Haupttext" und "Nebentext" (bzw. "Rede" und "Regie") lassen sich alle Elemente des geschriebenen Textes vollständig erfassen.

Problematischer dagegen ist Jansens Aufteilung der "szenischen Ebene". Zunächst einmal sind die Unterscheidungskriterien andere als bei der "textuellen Ebene": "Rede" und "Regie" sind formal, "Person" und "Dekor" jedoch nur inhaltlich im Dramentext voneinander abzugrenzen. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen: Hat jemand eine schriftliche Spielvorlage vor Augen, die in einer Sprache abgefaßt ist, die er nicht versteht, so kann er "Haupttext" und "Nebentext" meist dennoch unterscheiden. Sie sind gewöhnlich typographisch, andernfalls durch Satzzeichen (z.B. Doppelpunkt nach der Sprecherbezeichnung, Klammerung der Szenenanweisungen) oder zumindest durch die Textanordnung (z.B. Zeilenarrangement, Spatien) voneinander abgehoben. Was sich dagegen im "Nebentext" (und gegebenenfalls auch im "Haupttext") auf die Kategorien "Person" oder "Dekor" bezieht, kann der Leser erst dann bestimmen, wenn er den Inhalt des Geschriebenen kennt.

Jansen geht nun, wie das oben angeführte Zitat zeigt, von der anfechtbaren Prämisse aus, daß die "Person" im Stück ausschließlich durch den Redegebrauch zu definieren sei. Diese Annahme ist, mit Sicherheit in Bezug auf das Theater des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht haltbar; dann müßten zentrale, handlungsbestimmende Figuren wie Kattrin in Brechts Mutter Courage und ihre Kinder oder der taubstumme Redner in Ionescos Les chaises schlichtweg dem Dekor zugeschlagen werden. Daher scheint eine Einstufung in die Kategorien "Person"/"Dekor" nach den Gesichtspunkten "vorgesehene Wiedergabe durch Darsteller"/"vorgesehene Wiedergabe durch Gegenstände" angemessener zu sein als das Kriterium des Redegebrauchs.

Wie der Autor die Kennzeichnung "Person" nur Sprechern zugestehen will und dabei im unklaren läßt, ob die im Nebentext bezeichneten Elemente der Mimik, der Gestik, des Tonfalles usw. mit unter diese Kategorie fallen oder nicht, so

faßt er auch den Begriff des "Dekors" erstaunlich eng, wenn, wie er postuliert, "wir unter dem Element der Dekors den Ort verstehen (eventuell den Ort und den Moment), den das Dekor an einer bestimmten Stelle darstellt."[1] Im Nebentext angeführte Elemente wie Geräusche, erläuternde Schrifttafeln oder Lichteffekte (man denke an Becketts Play, wo der Scheinwerfer Haupt"person" ist) wären mit der Kategorie des "Dekors" nicht zu erfassen.

Die Erklärung für diese Unstimmigkeiten ist wohl darin zu suchen, daß sich Jansen beim Entwurf des Modells in erster Linie auf die französische Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts gestützt hat. Er schränkt zwar an keiner Stelle seiner Untersuchung den Begriff des Dramas auf das klassizistische ein; am Schluß verweist er sogar noch einmal ausdrücklich auf seine Zielsetzung, "ein Modell zu erstellen, das der Beschreibung konkreter Werke, die der 'dramatisch' genannten literarischen Form angehören, als Richtschnur dienen kann."[2] Er scheint auch durch die Einbeziehung des sprechenden Radioapparates in seine Überlegungen zu dokumentieren, daß er die Dramatik der Moderne mitberücksichtigt. Aber es fällt doch auf, daß er seine Beispiele fast nur aus Andromaque von Racine bezieht. So wird auch verständlich, daß Jansen stumme Personen als zum Dekor gehörig einstuft, denn sie spielen in der streng gebauten klassizistischen Tragödie Frankreichs im wahrsten Sinne des Wortes "keine Rolle".[3] Die Einengung des Dekors auf den Schauplatz ließe sich gleichfalls rechtfertigen, denn aus Gründen der damaligen

---

[1] Jansen, "Entwurf", S.400.

[2] Ebd., S.422.

[3] "Le classicisme ... se contentera d'allusions à des personnages secondaires, sans croire utile de confier leur rôle à des acteurs." Jacques Schérer, La dramaturgie classique en France (Paris, o.J.), S.36.

Editionsgewohnheiten fehlen Bezeichnungen der nichtsprachlichen Darstellungsmittel fast völlig in den Textausgaben der klassizistischen Dramatik.[1]

Nur unter sehr speziellen Bedingungen reichen also die von Jansen aufgestellten Kategorien aus: bei einer Beschränkung auf Dramen in der klassischen Tradition, in denen nebentextliche Angaben lediglich Ort und Zeit der Handlung sowie die Sprecher bezeichnen. Für unsere Zwecke erweist sich das Beschreibungsverfahren damit als unzureichend, weil die Begriffe "Person" und "Dekor" weder präzise noch umfassend genug sind, um alle Komponenten des Darstellerischen und Szenischen im Theater einzuschließen.

Auch bei seiner Untersuchung des "dramatischen Werkes", das sich durch seine Kohärenz vom "dramatischen Text" unterscheidet, läßt Jansen erkennen, daß das Drama des französischen Klassizismus der Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist. Kleinste Einheiten des "Werkes" sind für ihn die Situationen. Die Segmentierung in diese Einheiten geschieht mit Hilfe der vorher entwickelten Kriterien des "dramatischen Textes", indem ein Wechsel auf der "szenischen Ebene" (Personen oder Schauplatz) als Einschnitt zwischen zwei Situationen angesetzt wird.[2] Zur Beschreibung ihrer gegenseitigen Beziehungen ergeben sich zwei mögliche Sichtweisen; man kann das Werk als eine "Abfolge" oder als ein "Gesamt" von Situationen betrachten:

> Die Abfolge entspricht der Aufnahme des Textes bei der Normallektüre, und sie kann formal so charakterisiert werden, daß Beziehungen zwischen den Szenen innerhalb

---

[1] "Dans la tragédie racinienne, aucune indication n'est donnée, ordinairement, en dehors du texte. [...] Même chez Molière, les indications sont rares, malgré l'importance du comique gestuel dans son oeuvre. [...] Les différences de notations sont amenées beaucoup plus par des différences d'époques et d'usages que par des divergences fondamentales de conceptions sur l'importance du geste au théâtre. La discrétion de Molière s'explique surtout par la répugnance de l'époque à marquer dans les éditions les indications scéniques." Pierre Larthomas, Le langage dramatique (Paris, 1972), S.86f.

[2] Jansen, "Entwurf", S.403ff.

> der Abfolge nur von einer Szene zur vorhergehenden bestehen, niemals aber zu einer folgenden, denn man kennt die folgenden Szenen ja noch gar nicht, sie sind sozusagen noch inexistent. Das Gesamt entspricht einer Retrospektive nach abgeschlossener Lektüre, wobei man alle Szenen des Textes zugleich überblickt. Beziehungen der Szenen untereinander gibt es also beim Gesamt auch zwischen beliebigen Szenen, unabhängig von deren Platz innerhalb der linearen Abfolge.[1]

Damit ist auch die Kohärenz eines "dramatischen Werkes" auf doppelte Weise bestimmbar:

> Die Situationen, zwischen denen Beziehungen der (Inter-) Dependenz bestehen, bilden in der Abfolge eine Kette, wenn keine der Situationen ihren Platz im Verhältnis zu den anderen wechseln kann, und im Gesamt ein System, wenn keine der Situationen von den übrigen isoliert werden kann.[2]

Der "Beweis durch Austausch" (von Gliedern der Kette in einer Abfolge) und der "Beweis durch Auslassung" (von Teilen des Systems im Gesamt) sind dabei, wie der Autor zugibt, höchst subjektive Kriterien zur Überprüfung der Kohärenz.[3] Das gilt in besonderem Maße für Dramen der "offenen Form", d.h. für Stücke, deren Geschlossenheit sich nicht innerhalb des Handlungsaufbaus erweist, durch die klassischen Einheiten des Ortes oder der Zeit etwa, sondern erst von einem Fixpunkt außerhalb, aus der Überperspektivität des Zuschauers oder Lesers erkennbar wird. Insofern haben auch die von Jansen verwendeten Begriffe "Oppositionsverhältnis" (zweier Personen oder Gruppen), "Konflikt", "Intrige" und "Handlung" (als umfassendstem kohärenten Gefüge des dramatischen Werks)[4] historisch-dramaturgisch eine zu begrenzte Bedeutung, um auf die gesamte Vielfalt dramatischer Formen übertragbar zu sein.

---

[1] Steen Jansen, "Die Einheit der Handlung in Andromaque und Lorenzaccio", Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. Jens Ihwe, Bd. 3 (Frankfurt/Main, 1972), S.426.

[2] Jansen, "Entwurf", S.412.

[3] Ebd., S.416.

[4] Ebd., S.418-421. - Vgl. auch die von Etienne Souriau in Les deux cent mille situations dramatiques (Paris, 1950) entwickelten und u.a. von Heinrich Lausberg aufgenommenen "Situationsfunktionen" und deren Kombinationsmöglichkeiten. Handbuch der literarischen Rhetorik (München, 1960), S.571ff.

5. Marcus' mathematisches Dramenmodell

Auf dem Entwurf von Jansen aufbauend hat Solomon Marcus ein algebraisches Dramenmodell entwickelt.[1] Es basiert auf zwölf Faktoren, die er als Abstrakta auf verschiedene Weise mathematisch-logisch in Beziehung setzt. Zu den Grundbestandteilen des "dramatischen Textes" (Rede, Regie, Person, Dekor) treten drei Funktionen, die die Werte für Reden, Charaktere und Schauplätze in Bezug auf die Szenenanweisungen wiedergeben, entsprechend den "Selektionsbeziehungen" bei Jansen. Zwei andere Funktionen beschreiben das Verhältnis zwischen Rede und Person und zwischen Rede und Dekor. Drei weitere Faktoren sind schließlich die Textkette, die Situation als ihr Segment und eine Funktion, die jeder dieser Situationen eine bestimmte Anzahl von Personen und einen festgelegten Schauplatz zuordnet.[2]

Mit Hilfe dieser Komponenten beschreibt Marcus abstrakt-logisch u.a. die verschiedenartigen Beziehungen der Charaktere, definiert den "Kern" eines Aktes und eines Stückes, führt Ansätze einer algebraischen Analyse der Sprache im Drama vor und kommt dabei zu einer Reihe von Sätzen und Theoremen, deren Ausbeute unter literatur- oder theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten aber so gering ist, daß wir uns an dieser Stelle nicht weiter mit diesem mathematischen Modell zu beschäftigen brauchen; ebenso wie seine Grundlage, der Entwurf Jansens, ist es für unsere Zwecke nicht umfassend genug.

6. Kochs L-Modell für Repräsentotexte

Theater als "Repräsentotext"[3] hat Walter A. Koch mit Hilfe seines taxologischen Sprachmodells ("L-Modell") beschrie-

---

[1] "Ein mathematisch-linguistisches Dramenmodell", Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1 (1971), H.1/2, 139-152.

[2] Ebd., 139f.

[3] Zum Begriff "Repräsentotext" vgl. auch: Walter A. Koch, Varia Semiotica (Hildesheim, 1971), S.475ff.

ben.[1] Die Repräsentation auf der Bühne (oder im Film) wird als Textart angesehen, die zwar als eigenständige linguistische Kategorie neben den "normalen Texten" in graphischer oder phonischer Manifestation besteht, aber einen der Sprache (langue) analogen Aufbau besitzt. Somit läßt sich der "Repräsentotext", z.B. die Aufführung eines Stückes, entsprechend dem L-Modell sukzessiv in kleinere Einheiten aufspalten: Dekorationswechsel, Auftritte und Abgänge, das Fallen des Vorhangs oder Aufführungspausen ("des hiatus spatio-temporels"[2]) lassen "Repräsentosyntakte" entstehen, deren innerer Aufbau von den Dimensionen des Ortes (Vordergrund/Hintergrund; Zentrum/Peripherie) und der Zeit (als Darstellungszeit, nicht als dargestellter Zeit) geprägt ist.

"Repräsentologe" als nächstkleinere Einheiten sind die handlungsbestimmenden Elemente der Syntakte, wie z.B. die Darsteller: "Les logues des représentotextes peuvent être des acteurs ou des objets qui continuent à être (ou: sont) dans le centre de la communication."[3] Die Loge lassen sich weiter zerlegen in "Repräsentomorphe" als kleinste Sinnträger, wie etwa ein bestimmter Gesichtsausdruck, eine Geste, ein Kostüm oder Teile der Dekoration. "Repräsente" schließlich sind all solche Segmente, denen - im Unterschied zu den Morphen - keine spezielle Bedeutung innerhalb der Darstellung zugeordnet ist, wie Vorhang, Lautsprecher, Beleuchtung und dergleichen.[4]

Koch scheint es bei diesen Überlegungen in erster Linie darum gegangen zu sein, die Analogie im Aufbau von "normalen Texten" und "Repräsentotexten" herauszustreichen, um Theateraufführung und Film als Texte und damit als legitime Objekte sprach- und literaturwissenschaftlicher Untersuchungen vorzuführen. In seinen späteren Veröffentlichungen hat er diesen Ansatz, was das Theater anbelangt, allerdings nicht weiter

---

[1] "Le texte normal, le théâtre et le film", Linguistics, 48 (1969), 40-67.

[2] Ebd., 54.

[3] Ebd., 56.

[4] Ebd., 58.

ausgebaut, ja nicht einmal wieder aufgegriffen.[1] Für eine praktische Anwendung auf einzelne Theaterstücke jedenfalls scheint das Modell noch zu allgemein, zu wenig verfeinert. Erst die Erprobung könnte am Ende Aufschluß darüber geben, ob eine Abgrenzung der einzelnen Stufen - etwa von "Repräsentologen" und "Repräsentomorphen" - durchführbar ist und zu brauchbaren Resultaten führt.

7. Abschließende Wertung

Ein Rückblick auf die hier vorgestellten Ansätze zu einer materialen Theaterästhetik läßt drei grundsätzliche Schwächen erkennen: Erstens sind einige Verfahren zu sehr im Allgemeinen steckengeblieben. Eine differenzierte Beschreibung verschiedener theatralischer Formen ist mit ihnen nicht oder noch nicht möglich (Jansen, Marcus, Koch). Zweitens ist bei manchen Methoden die Subjektivität der Fragestellung derart groß, daß eine Quantifizierung der Ergebnisse unzuverlässig, wenn nicht gar unzulässig ist (Fónagy, Hankiss). Drittens beruhen mehrere Verfahren auf einem zu engen Dramenbegriff. Das Bühnengeschehen wird in ihnen als eine in sich abgeschlossene Welt aufgefaßt, in der der Autor und vor allem das Publikum keinen Platz haben (Cube/Reichert, Fónagy, Jansen, Marcus).

Es gilt daher, in dem Beschreibungsverfahren, das hiernach entwickelt werden soll, möglichst die Mängel der oben beschriebenen Methoden zu vermeiden, d.h. einen Ansatz zu finden, der praktisch auf Theaterstücke anwendbar ist, der auf der numerischen Ebene zu einigermaßen objektiven Resultaten führt und der die Beziehung Autor - Publikum bzw. Bühne - Publikum berücksichtigt. Dabei wird zunächst einmal von allen konkreten literatur- und theaterhistorischen Gegebenheiten abstrahiert

---

[1] Sein Abschnitt "Absurdes Theater als Axiomatik einer strukturellen Dramentheorie" (Varia Semiotica, S.417-431) besitzt keinerlei Berührungspunkte mit dem hier besprochenen Grundmodell.

werden, was aber nicht bedeutet, daß hieraus nicht auch eine diachronische Analyseweise entwickelt werden kann, durch die sich Texte auf Grund ihres Zeichengebrauchs unterscheiden und einordnen lassen. Jan Kott formuliert eine derartige Zielsetzung so:

> It seems that by the use of certain basic notions of semiotics and theories of symbols, both the theatricalization process as a whole and the character of particular theatrical styles can be presented more precisely than before.[1]

In der Tendenz ähnlich, wenn auch vorsichtiger, umreißt Georges Mounin die Aufgabe einer Semiotik des Theaters:

> Le seul apport original peut-être est de proposer une organisation systématique de tout ce qu'on savait de façon désordonnée sur le théâtre, et d'intégrer toutes les connaissances richement artisanales et toujours disparates et contradictoires dans une théorie objective possible du théâtre.[2]

---

[1] "The Icon and the Absurd", tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.1 (T 45), 18.

[2] "La communication théâtrale", Introduction à la sémiologie (Paris, 1970), S.93.

III EIN KOMMUNIKATIONSMODELL DES THEATERS

1. Grundmodell der ästhetischen Kommunikation

Der Begriff der "Kommunikation", von communicare (etwas gemeinsam machen) abgeleitet, wird grundsätzlich als "Übermittlung und Austausch von Mitteilungen"[1] verstanden. Dieser Prozeß setzt damit zumindest drei Elemente voraus: zwei Seiten, zwischen denen der Austausch stattfindet, und ein Etwas, das übermittelt wird. So allgemein bestimmt ist Kommunikation keineswegs auf den menschlichen Bereich beschränkt; der "Schwänzeltanz" der Bienen gehört ebenso dazu wie die Verbindung zwischen Zentraleinheit und Externspeichern in einer elektronischen Datenverarbeitungsanlage.

Die Funktionen der beiden Partner im Kommunikationsakt müssen noch genauer gefaßt werden: Derjenige, der etwas mitteilt, wird Expedient (auch Sender oder Kommunikator) genannt; derjenige, dem etwas mitgeteilt wird, heißt Perzipient (auch Empfänger oder Rezipient). Wechseln beide Partner diese Rollen ständig, wie bei einer gewöhnlichen Unterhaltung, so spricht man von "bilateraler" oder "kooperativer" Kommunikation; besitzt hingegen jede Seite durchgängig nur eine Funktion (z.B. im Bereich der Massenkommunikation), so liegt eine "unilaterale" oder "nicht-kooperative" Kommunikation vor.[2]

Auch die dritte Komponente im Kommunikationsakt bedarf noch einer ersten Präzisierung: Unter "Mitteilung" ist nicht ein bestimmter Inhalt, sondern zunächst einmal eine Zusammenstellung physikalischer Träger zu verstehen, die diesen Inhalt transportieren soll. Strenggenommen übermittelt nämlich ein

---

[1] Flechtner, Kybernetik, S.13.

[2] Vgl. Cherry, Communication, S.16-19.

Expedient keine Bedeutungen, sondern lediglich Wahrnehmungselemente oder "Zeichenträger", also etwa Phon- oder Graph-Folgen, die er aus einem Repertoire, z.B. einer Sprache oder einem Kode, ausgewählt hat (Kodierung). Aufgabe des Perzipienten ist es, die wahrgenommenen Elemente den entsprechenden seines eigenen Zeichenvorrats zuzuordnen, um die Mitteilung entschlüsseln zu können (Dekodierung). Das bedingt, daß sich die Repertoires von Sender und Empfänger in wesentlichen Teilen überschneiden müssen, da sonst eine korrekte Zuordnung der Zeichenträger nicht möglich ist.

Von diesem Grundschema (Abbildung 1) ausgehend, hat Max Bense ein Modell der ästhetischen Kommunikation entworfen, das in Abbildung 2 in leicht vereinfachter Form wiedergegeben ist.[1] Es gliedert sich in zwei getrennte, unilateral verlaufende Prozesse, in Kunstproduktion und Kunstkonsumtion, in die Herstellung und die Wahrnehmung ästhetischer Objekte. Beide Teile der Kommunikationskette werden häufig zeitlich unabhängig voneinander realisiert, so auch das Abfassen und die Lektüre eines Theaterstücks: hier können Monate, aber auch Jahrhunderte dazwischen liegen. Bei anderen Formen ästhetischer Kommunikation sind Produktion und Konsumtion zeitlich unlösbar aneinander gebunden, nämlich dann, wenn der Perzipient einem künstlerischen Schaffensprozeß direkt

---

[1] Einführung in die informationstheoretische Ästhetik (Reinbek, 1969), S.66f. Siehe auch: Maser, Numerische Ästhetik, S.113-117. - Zu den Besonderheiten ästhetischer Kommunikation vgl. außerdem: Umberto Eco, Einführung in die Semiotik (München, 1972), S.145ff.; Roland Posner, "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation", Sprache im technischen Zeitalter, 29 (1969), 30f. Beide Autoren unterscheiden, in Anlehnung an Jakobson, zwischen der referentiellen und der ästhetischen Funktion einer Botschaft.

Moles Einteilung in "semantische" und "ästhetische Information" (Informationstheorie, S.165ff.) ist dagegen weniger einleuchtend. Vgl. die Kritik von Günter Pfeiffer, Kunst und Kommunikation: Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik (Köln, 1972), S.205ff. Pfeiffer hält allerdings an Moles Unterscheidung fest, indem er sie teilweise auf den Kopf stellt, sich dabei jedoch zu einseitig an der gegenstandslosen Kunst orientiert. Der Disput braucht hier nicht entschieden zu werden, da sich die Einteilung, ebenso wie die von Eco und Posner, nicht unmittelbar auf unser Modell auswirkt.

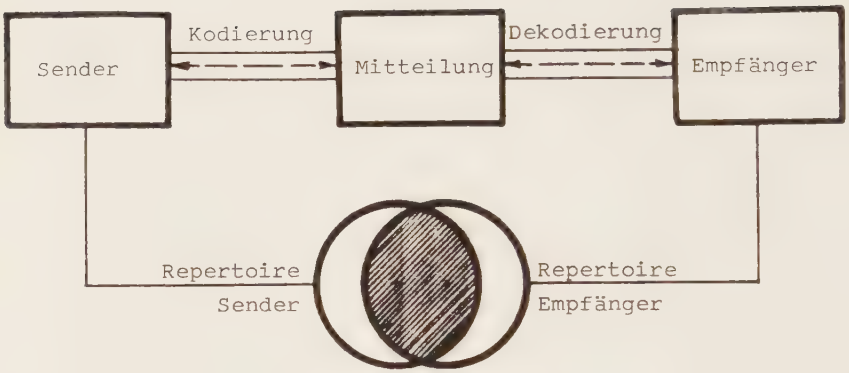

Abbildung 1: Grundmodell allgemeiner Kommunikation

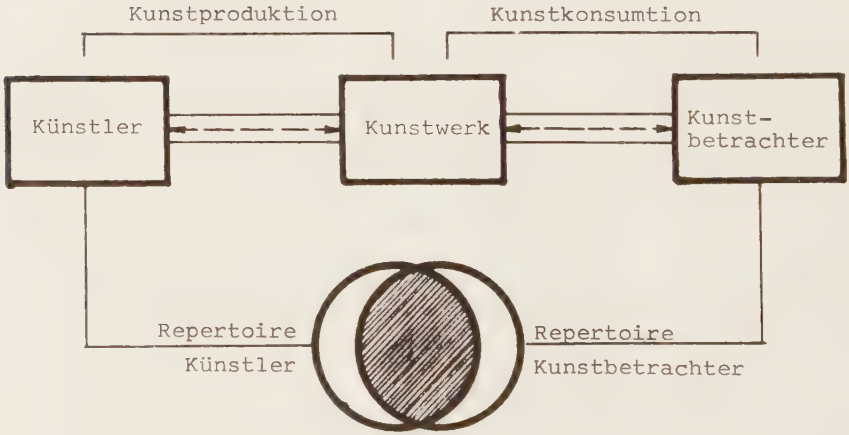

Abbildung 2: Grundmodell ästhetischer Kommunikation

beiwohnt, wie bei einer Theateraufführung. Wir haben es dann nicht nur mit einer Parallelität zweier Vorgänge zu tun, sondern mit einer Wechselwirkung. Produktion und Konsumtion, die Spielweise der Akteure und das "Mitgehen" des Publikums prägen sich gegenseitig: "Zuschauer sein ist eine Aktivität, die auch die Aktivität der Handelnden in der Interaktion bestimmt."[1]

Aus dieser Interdependenz läßt sich bereits erkennen, daß Kunstproduktion und Kunstkonsumtion im Grunde kein echtes Gegensatzpaar, sondern ein sich ergänzendes Schema bilden. Bense erläutert daher sein Modell der ästhetischen Kommunikation folgendermaßen:

> Prinzipiell betrachtet sind ... kreative Kommunikation und urteilende Kommunikation getrennte Phasen des kunsterzeugenden Prozesses, aber real überlagern sie sich beständig, denn jede Kreation im Sinne der Produktion von Innovationen zerfällt in Teilkreationen, zwischen die sich Urteile, Akte der Anerkennung oder der Verwerfung, schieben. Die Phase der Produktion wird also beständig von der Phase der reflexiven Konsumtion begleitet ...[2]

Was hier für das erste Glied der Kommunikationskette angeführt wird, läßt sich auch auf das ergänzende Wahrnehmungsschema übertragen. Die perzipierende Tätigkeit des Kunstbetrachters ist kein nur reaktives In-Sich-Aufnehmen, wie die Begriffe "Konsumtion" oder "Empfänger" vermuten lassen könnten: "Die 'Passivität' und 'Ohnmacht' des 'non-participant observers' gibt ihm den notwendigen Abstand für die Überperspektivität."[3] Das scheinbare Nicht-Handeln des Rezipienten in der ästhetischen Kommunikation ermöglicht paradoxerweise erst die für ihn spezifische Form des Handelns. Seine Über-sicht erlaubt die aktive Selektion aus dem Zeichenangebot des Kommunikators, und auf dieser wiederum beruht die Individualität des ästhetischen Eindrucks:

---

[1] Rapp, Handeln und Zuschauen, S.20.

[2] Informationstheoretische Ästhetik, S.66.

[3] Rapp, S.108.

"Ein Betrachter schafft ... sein eigenes Erlebnis und vollzieht hiermit eine ästhetische Tätigkeit, die der des Schöpfers als ästhetische nicht nachsteht."[1] Insofern ist es gerechtfertigt, wenn Hartmut Bitomsky die Konsumtion als "zweite Produktion" bezeichnet.[2]

Georges Mounin besteht dennoch darauf, daß es sich bei Theater nicht um Kommunikation im eigentlichen Sinne handelt, sondern um einen Vorgang der Stimulation:

> Auteur et metteur en scène, décorateur, acteurs, costumier, scénographe, sont tous tendus non pas pour "dire" quelque chose aux spectateurs, comme ils le pensent généralement au moyen d'un terme impropre, mais pour agir sur les spectateurs. Le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel un circuit (tres complexe) du type stimulus - réponse.[3]

Daß bei einer Theateraufführung ein Reiz-Reaktionsverhältnis vorliegt, läßt sich nicht bestreiten, denn jede kommunikative Verbindung ist auf ein solches Schema reduzierbar: Der Zeichengebrauch des Senders schafft Stimuli, auf die der Empfänger zumindest durch die Verwendung seines Repertoires, wenn nicht gar durch erkennbares Antwortverhalten reagiert. Mounins Deutung stellt grundsätzlich also keine Präzisierung, sondern eine begriffliche Ausweitung dar. Zu fragen bleibt demnach, warum der Autor sich scheut, den enger gefaßten Begriff der Kommunikation auf das Theater anzuwenden.

Mounin stößt sich vor allem daran, daß bei der Aufführung keine gleichwertigen Zeichenfolgen ausgetauscht werden. Diejenigen Zeichen, die von den Darstellern durch ihr Spiel abgegeben werden, gehören nicht demselben Kode an wie die, mit welchen die Zuschauer "antworten" (Applaus, Pfiffe, Zwischenrufe usw.): "Les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par du théâtre."[4] Auch die Versuche einiger Experimentiertheater, das

---

[1] Ebd., S.200.

[2] Die Röte des Rots von Technicolor (Darmstadt u. Neuwied, 1972), S.20f.

[3] Sémiologie, S.92.

[4] Ebd., S.89.

Publikum freiwillig oder auf weniger sanfte Art zum Mitspielen zu ermuntern, ändern daran im Grunde nichts. Echte Kommunikation, so Mounin, beruhe aber auf der potentiellen Austauschbarkeit von Expedienten- und Perzipientenfunktion:

> La communication linguistique est caractérisée par le fait fondamental, constitutif de la communication même, que l'émetteur peut devenir à son tour le récepteur; et le récepteur, émetteur.[1]

Dieses Postulat engt nun allerdings den Kommunikationsbegriff unnötig ein, denn es schließt jede unilaterale Beziehung aus. Das würde bedeuten, daß weder die ästhetische Kommunikation noch die Massenkommunikation ihren Namen zu Recht trügen. Die wechselseitige Übernahme der Sender- und Empfängerposition ist zwar ein Merkmal vieler kommunikativer Beziehungen, gehört aber nicht zu ihren unabdingbaren Voraussetzungen, wie die Unterscheidung zwischen kooperativer und nicht-kooperativer Kommunikation deutlich macht.

Kompliziert wird der Sachverhalt dadurch, daß für die Verbindung zwischen Darstellern und Zuschauern im Theater die Bezeichnungen "bilateral" oder "unilateral" beide nicht recht treffend sind. Daß die Beziehung genaugenommen nicht bilateral ist, hatten wir bereits gesehen, denn das Publikum "antwortet" nicht mit den Darstellungsmitteln der Bühne. Wirklich unilateral ist die Verbindung allerdings ebenfalls nicht, denn die Spielweise der Akteure ist durchaus auch vom Publikumsverhalten abhängig.[2] Das zeigt sich bei Aufführungen von satirischen Stücken und Revuen dann besonders deutlich, wenn eine eingeplante Zuschauerreaktion ausbleibt (wenn z.B. eine "todsichere" Pointe kein Lachen oder Applaus hervorruft) oder auch bei Gelächter an der falschen Stelle.

---

[1] Ebd.

[2] Dies widerspricht nicht dem Bild vom Theater als einer "kybernetischen Maschine", denn diese ist, im Gegensatz zu einem starren Mechanismus, nicht völlig determiniert, sondern reagiert auf Außeneinflüsse.

Wenngleich sich die Beziehung Bühne - Publikum auch nicht ohne weiteres als bilateral bezeichnen läßt, so scheint es dennoch gerechtfertigt, vom Theater als einer Kommunikationsverbindung (und nicht bloß als einem Reiz-Reaktionsverhältnis) zu sprechen. Hofman charakterisiert diese Verbindung, indem er sie gleichzeitig gegen die Massenmedien abgrenzt, als "Darstellung, die raumzeitlich begrenzt direkt durch Menschen und bei beschränkter Zweiseitigkeit vor einem kompakten Publikum erfolgt."[1]

2. Kommunikationsformen des Theaters: Schriftlicher und aufgeführter Text

Die eigentliche Schwierigkeit bei dem Versuch, das Modell der ästhetischen Kommunikation auf das Theater zu übertragen, besteht darin, daß "Theater" - der Begriff wurde bisher bewußt ambivalent gebraucht - zwei unterschiedliche Erscheinungsformen umfaßt: den schriftlichen Text und die Aufführung.

Das Problem wäre einfacher zu lösen, wollte man Bentley folgen, der feststellt: "A good play leads a double existence, and is a complete 'personality' in both its lives."[2] Damit ist ein möglicher Endpunkt einer langen Kontroverse darüber erreicht, welcher von diesen beiden Erscheinungsformen das Primat zukomme. Auf der einen Seite finden sich vereinzelte Kämpfer für eine Autonomie des Theatralischen, wie Edward Gordon Craig oder Antonin Artaud. Ihr Fernziel ist es, die Abhängigkeit der Aufführung von der geschriebenen Vorlage ganz aufzuheben. Ihnen gegenüber steht die wesentlich größere Gruppe derer, welche die Analyse des Dramas allein auf den vom Autor vorgelegten Spieltext beschränkt wissen wollen: "L'opinion qui tend à réduire le théâtre à son expression littéraire est très répandue, tout au moins

---

[1] Jürgen Hofmann, Theorie des Theatralischen als Wirkungskritik mimetischer Praxis (Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1970), S.24.

[2] Life of Drama, S.148.

à l'état latent."[1] Sie betrachten die Übertragung des Werkes auf die Bühne als bedeutungslos für die literarische Wertung oder gar als Verwässerung der ursprünglichen Schöpfung des Autors.

Dieser alte Streit, ob nämlich die theatralische Produktion im Dienste der dramatisch-literarischen zu stehen habe oder umgekehrt, soll hier nicht von neuem ausgefochten werden, zumal sich beide Standpunkte mit Beispielen aus der Historie rechtfertigen ließen.[2] Bentleys Plädoyer für eine gleichberechtigte Doppelexistenz zieht insofern einen Strich unter die Auseinandersetzung, als er nicht der einen Erscheinungsform auf Kosten der anderen eine unangefochtene Vorrangstellung zuspricht. Fragwürdig ist lediglich die Formulierung "complete 'personality'", wenn man die Doppelexistenz als ein eigenständiges Nebeneinander ansieht. Dann ergäben sich - und hier kehren wir zum Modell der ästhetischen Kommunikation zurück - zwei unabhängige Kommunikationsketten, nämlich die Verbindungen "Autor - Textvorlage - Leser" auf der einen und "Theaterapparat - Aufführung - Zuschauer" auf der anderen Seite. Das zu entwickelnde Kommunikationsmodell müßte aber auch die gegenseitigen Abhängigkeiten berücksichtigen, die zwischen beiden Erscheinungsformen bestehen und die Allardyce Nicoll folgendermaßen umreißt:

> We must hold firmly to the initial concept of the drama as a work written in the first instance for performance in the theatre ... In addition, we must hold equally firmly to the realization that theatrical performances continually serve to reveal qualities in the greater plays which may readily be missed in perusal. [...] At the same time we have to bear steadily in mind the fact that a great drama is a work of literature and that a careful study of its lines can make apparent qualities we could not divine from witnessing either a single production or a series of productions.[3]

---

[1] André Veinstein, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique (Paris, 1955), S.50.

[2] Ebd., S.19ff. und S.50ff. Siehe auch: Dietrich Steinbeck, Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft (Berlin, 1970), S.174ff.

[3] The Theatre and Dramatic Theory (London, 1962), S.46.

Für eine Analyse von Bühnenwerken in Form der schriftlichen Vorlage bietet sich die Unterscheidung Ingardens zwischen Haupttext und Nebentext an, von der bereits die Rede war. Der Haupttext umfaßt die von den Darstellern zu sprechenden Dialoge und Monologe; im Nebentext finden sich alle auf die Darstellung bezogenen Erläuterungen des Autors (Bühnenanweisungen) sowie solche Textelemente, die den Haupttext als direkte Rede und damit als von Schauspielern zu sprechenden Text erkennbar machen (Sprecherbezeichnungen). Weil der Nebentext als solcher auf der Bühne nicht wieder in Erscheinung tritt, zumindest nicht mehr in sprachlicher Form wie der Haupttext, kann man sagen, daß Ingardens Aufgliederung nur für das geschriebene Werk gilt, selbst wenn sie sich nur unter Berufung auf die Aufführung erklären läßt.

Diese Besonderheit der dramatischen Spielvorlage läßt sich durch einen Vergleich mit dem Roman noch deutlicher machen: Auch dort wechseln unmittelbare Beschreibung durch den Autor und mittelbare Aussage aus dem Mund fiktiver Personen einander ab, aber beides findet auf der gleichen sprachlichen Ebene statt. Der Nebentext im Drama aber ist in der Regel nicht, wie die russischen Formalisten sagen würden, in "poetischer", sondern in "praktischer Sprache" geschrieben, denn er verweist stichwortartig auf außerliterarische Realisationsformen, z.B. nichtsprachliche Darstellungsmittel. Er hat - als Text - gewöhnlich nur eine referentielle, aber keine ästhetische Funktion, d.h. er lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf den Wirklichkeitsbereich, auf den er verweist, und nicht vor allem zurück auf die eigene Form.[1] Auf Abweichungen von dieser Konvention, etwa bei Vertretern des Realismus oder des "neuen" Realismus, wie Shaw bzw. Osborne, werden wir in Kürze noch eingehen.

Daß eine Unterscheidung von Haupttext und Nebentext zwar nicht <u>für</u>, aber erst <u>durch</u> die Aufführung sinnvoll ist, unterstreicht das Abhängigkeitsverhältnis des geschriebenen Textes von der für ihn vorgesehenen szenischen Realisation. Diese

---

[1] Vgl. Eco, <u>Semiotik</u>, S. 145f.

"theatralische Struktur des Dramas"[1] erfordert ein Analyseverfahren, das methodisch anders vorgeht als bei solchen literarischen Gattungsformen, bei denen die Lektüre die einzige Rezeptionsweise ist.

Aber für das dramatische Werk spezifisch ist nicht allein das Zusammenspiel zweier Textarten. Dieses ergab sich, wie wir gesehen haben, durch das Einfügen eines Nebentextes, der im allgemeinen nicht auf ästhetische Wirkungen als Text angelegt ist. Aber auch der scheinbar rein "literarische" Haupttext ist davon geprägt, daß er Teil einer anderen Erscheinungsform, der Aufführung, werden soll. Larthomas bezeichnet seine sprachliche Gestaltung daher als einen Kompromiß zwischen geschriebener und gesprochener Sprache:

> très proche de la parole, imitant même ses imperfections qui prennent alors une valeur esthétique; mais aussi très éloigné d'elle, plus enchaîné, plus rythmé, plus soucieux d'effets. Très proche parfois de la langue écrite, sans jamais pourtant se confondre avec elle ...[2]

Die angestrebte Umsetzung der schriftlichen in eine repräsentische Manifestationsweise prägt demnach den dramatischen Text in seiner Gesamtheit. Ein Abhängigkeitsverhältnis besteht aber auch in umgekehrter Richtung: Die Aufführung ist auf das Vorhandensein einer geschriebenen Spielvorlage angewiesen, in erster Linie verständlicherweise auf den Haupttext. Einzelne Versuche, auf der Bühne ohne diese Grundlage auszukommen, sind - zumindest was den Gebrauch sprachlicher Mittel angeht - in der Vergangenheit stets in rudimentären Formen steckengeblieben:

> Les acteurs de la commedia dell'arte l'ont fait, et parfois, après eux et à leur école, Molière. Mais il ne s'agit là que d'un moment dans l'histoire du théâtre; et l'on peut penser que le plus souvent ces variations ..., sur le plan

---

[1] Theodor Franz Gottschalk, Die theatralische Struktur des Dramas (Bonn, Phil. Diss. [Masch.], 1952), S.90 et passim.

[2] Langage dramatique, S.438.

> strictement verbal, se réduisaient à quelques échanges de répliques plus ou moins stéréotypées.[1]

Auch aus der jüngsten Geschichte des satirischen Theaters läßt sich ein Beleg für diese Annahme beisteuern: Amerikanische Kabarettgruppen wie The Second City oder The Premise errangen bei ihren Gastspielen in London nur mäßigen Erfolg, weil sie sich teilweise auf sehr ausgedehnte, kaum witzige Improvisationen stützten, deren wenige Pointen dann doch zumeist schon vorher eingeplant waren.[2]

Die komplementäre Erscheinungsform zur dramatischen Textvorlage ist die Aufführung. In ihr lassen sich zunächst einmal sprachliche und nichtsprachliche Darstellungsmittel unterscheiden. Diese Einteilung wird der von Gottschalk vorgeschlagenen Dichotomie von "Sprachlichem" und "Theatralischem"[3] vorgezogen, weil man das Sprachliche als Teil der Gesamtheit theatralischer Wirkungselemente betrachten muß und somit kein echter Gegensatz vorliegt. Zu beachten ist allerdings, daß "Sprachliches" nur das Was der dramatischen Rede umfaßt, d.h. den expliziten Haupttext. Die artikulatorischen Komponenten der Rede hingegen sollen hier zu den nichtsprachlichen Darstellungsmitteln gerechnet werden.[4] Sie werden im folgenden als "paraverbale Darstellungsmittel" bezeichnet, da sie, im Gegensatz zu den übrigen nichtverbalen Mitteln, unmittelbar an das Sprachliche gebunden sind.

Die nichtsprachlichen Darstellungsmittel lassen sich weiter auffächern in solche, die an die Darsteller gebunden sind (Mimik, Gebärden usw.) und solche, die dem Darstellungsraum zuzurechnen sind (z.B. die Bestandteile des Bühnenbildes). Allerdings ist eine derartige Aufteilung etwas gewaltsam, da letztlich alle Zeichenträger des Theaters sowohl auf die Schauspieler wie auch auf den Bühnenraum bezogen sind, nur graduell

---

[1] Ebd., S.26.

[2] Vgl. John Simon, "Der Fluch der Popularität", Theater heute, 5 (1964), H.8, 30.

[3] Theatralische Struktur, S.52.

[4] Diese Abgrenzung, die auf den ersten Blick willkürlich erscheinen mag, wird im zweiten Teil der Arbeit noch erläutert.

unterschiedlich. Mimik oder Gestik sind demnach primär darstellergebunden, die Bühnendekoration primär raumgebunden. Die Mitte zwischen beiden Bereichen nehmen Maske und Kostüm (vielleicht noch bestimmte persönliche Requisiten) ein.

Fassen wir zusammen: In der geschriebenen Textvorlage lassen sich Haupttext und Nebentext unterscheiden. Bei der Aufführung stehen sprachliche und nichtsprachliche Darstellungsmittel nebeneinander, wobei man die nichtsprachlichen wieder grob in darstellergebundene und raumgebundene aufgliedern kann. Es stellt sich nun die Frage nach der Umsetzung von der einen Erscheinungsform in die andere. Zu überlegen ist also, in welchem Verhältnis die genannten Komponenten zueinander stehen, wenn eine Textvorlage in eine szenische Darbietung überführt wird, sei es tatsächlich durch den Inszenierungsvorgang oder, so gut es geht, in der Phantasie des Lesers. Auch in entgegengesetzter Richtung kann dieser Prozeß verlaufen, dann nämlich, wenn der Autor bestimmte Bühnenwirkungen, die er sich vorstellt,[1] mittels Haupt- und Nebentext schriftlich festhält. In Abbildung 3 ist ein Umsetzungsschema wiedergegeben, dessen Querverbindungen folgendermaßen zu verstehen sind:

Der graphisch manifestierte, verbale Haupttext wird in die gleichfalls verbalen, jedoch phonisch manifestierten Äußerungen der Bühnenfiguren umgesetzt (1). Jedem Dialogteil in der schriftlichen Vorlage entspricht ein gesprochener Dialogteil und umgekehrt.

Die graphisch manifestierten, verbalen Bühnenanweisungen werden in repräsentisch manifestierte, nichtverbale Darstellungsmittel umgesetzt (2). Jeder Anweisung muß theoretisch ein nichtsprachliches Element der Aufführung gegenüberstehen, während umgekehrt selbst im naturalistischen Drama nicht jeder Gesichtsausdruck, jede Gebärde oder jedes Dekorationsteil im Nebentext verzeichnet sein kann. Hierin wird die Textvorlage

---

[1] John Russell Brown spricht von der Imagination als einer Art Probebühne ("constant rehearsal in the theatre of our mind"). Shakespeare's Plays in Performance (London, 1966), S.70.

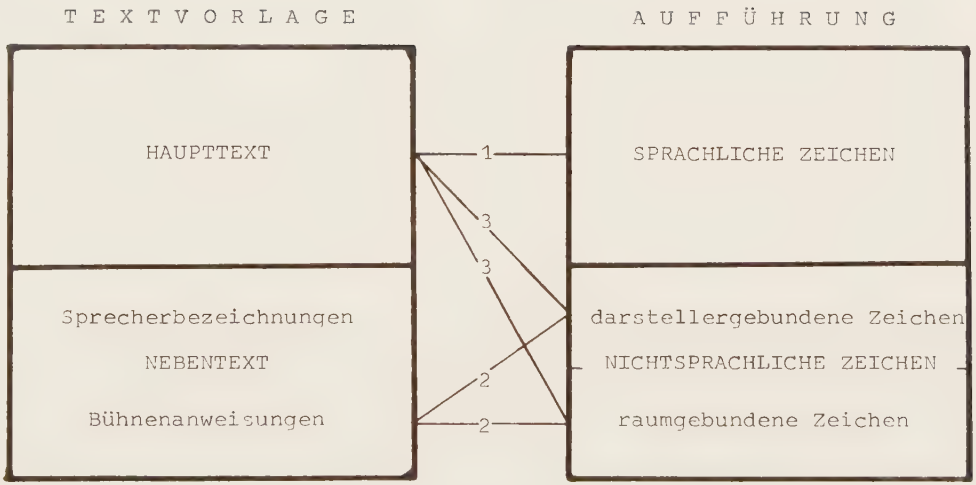

Abbildung 3: Umsetzungsschema der Erscheinungsformen des Theaters

zwangsläufig unvollständig bleiben müssen. - Allerdings findet man manchmal im Nebentext Erläuterungen, die keine unmittelbare Entsprechung in der Bühnendarstellung besitzen, bei denen folglich eine direkte Umsetzung unmöglich ist. In Shaws Werken etwa sind derartige Textstellen sehr zahlreich. So heißt es in den szenischen Bemerkungen, mit denen er The Man of Destiny eröffnet:

> The afternoon sun is blazing serenely over the plains of Lombardy, treating the Alps with respect and the ant-hills with indulgence, neither disgusted by the basking of the swine in the villages nor hurt by its cool reception in the churches, but ruthlessly disdainful of two hordes of mischievous insects which are the French and Austrian armies.[1]

In der gleichen Manier wie die Szenerie beschreibt Shaw auch die Figuren des Stückes. Über den Protagonisten, Napoleon Bonaparte, liest man:

> He is, however, an original observer, and has perceived, for the first time since the invention of gunpowder, that a cannon ball, if it strikes a man, will kill him.[2]

Die Beispiele zeigen, daß hier die klare Abgrenzung des Nebentextes vom Haupttext gänzlich aufgegeben wird. Seine beiden Grundeigenschaften gehen verloren: die dienende Funktion als Skizze nichtsprachlicher Darstellungsmittel in der Theateraufführung und der daraus resultierende Verzicht auf literarisch-ästhetische Gestaltung. Die ironischen Seitenhiebe, von denen Shaws nebentextliche Angaben voll sind, führen in das Stück gleichsam einen auktorialen Erzähler ein, dessen Kommentare aber nur in einer der beiden Erscheinungsformen von Theater, nämlich der Textvorlage, voll wirksam werden.[3] Zweifellos prägen solche Erläuterungen indirekt auch eine Inszenierung des Stückes oder die Rollenkonzeption eines Schauspielers, aber unmittelbar visuell umzusetzen wäre z.B. die zuerst zitierte Bemerkung höchstens im Zeichentrickfilm.

---

[1] Bernard Shaw, Plays Pleasant (Repr., Harmondsworth, 1963), S.163.

[2] Ebd.

[3] Dasselbe gilt für einen Vertreter des "neuen" Realismus wie John Osborne; vgl. den Nebentext in Look Back in Anger (London, 1957) oder The Entertainer (London, 1957).

Auch die Sprecherbezeichnungen bleiben, allerdings aus anderen Gründen, auf das geschriebene Werk beschränkt. In der Aufführung sind sie offensichtlich überflüssig, weil jeder Rolle ein einzelner Darsteller zugeordnet ist. Dem Leser aber steht im Grunde nur der Autor als "Sprecher" gegenüber, obwohl ihm eben diese Sprecherrolle, anders als in der monologisch gefaßten lyrischen und epischen Grundhaltung, paradoxerweise versagt bleibt: "Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet."[1] Die Sprecherbezeichnungen simulieren also in der Textvorlage die Vielperspektivität des dramatischen Dialogs, die sich beim Agieren mit verteilten Rollen von selbst ergibt.

Teile des Haupttextes können zusätzlich zu ihrer unmittelbaren Umsetzung in die Reden der Figuren auch Hinweise auf nichtsprachliche Elemente der Aufführung enthalten, die nicht durch nebentextliche Ergänzungen abgedeckt sind (3). Solche Umsetzungen sind vor allem dann erforderlich, wenn der Autor von Bühnenanweisungen nur spärlich Gebrauch gemacht hat, dann aber entsprechende Hinweise oder Andeutungen in den Haupttext eingearbeitet hat. Je unverhüllter dies geschieht, desto überflüssiger wirken die Textstellen allerdings in der Aufführung, weil sie nur mit Worten wiederholen, was durch nichtsprachliche Zeichenträger bereits übermittelt wird.

Insgesamt legt das Verhältnis von schriftlichem und aufgeführtem Text die Vermutung nahe, daß es sich bei ihnen nicht um vollständige, in sich abgeschlossene Einheiten handelt, wie Bentley es sieht. Vielmehr ist Theater als eine Art Symbiose zweier aufeinander angewiesener Erscheinungsformen eines Werkes zu verstehen. "Symbiose" will besagen, daß zwischen ihnen ein Geflecht von Abhängigkeiten besteht, aber auch, daß jede der beiden Manifestationsarten dazu beitragen kann, die Unzulänglichkeiten und Einseitigkeiten der anderen Rezeptionsweise auszugleichen. Daher

---

[1] Szondi, Theorie des modernen Dramas, S.15.

muß ein Kommunikationsmodell des Theaters sowohl die Textvorlage als auch die Aufführung umfassen.[1] Steinbeck bestätigt indirekt diese Annahme, indem er feststellt:

> [Es] müssen Dichter, Regisseur, Schauspieler u.a. als gemeinsame Urheber des Theaterkunstwerks gelten, wobei der Regisseur gegebenenfalls die theatralischen Intentionen des dramatischen Dichters, soweit diese im Spieltext selbst konkretisiert sind, seiner Inszenierung zu integrieren hat; dies ist der ideelle Preis dafür, daß theatralische Aufführungen literarischer Texte zur Artikulation ihres gesellschaftlichen Auftrags sich bedienen.[2]

3. Entwicklung des Kommunikationsmodells

Bevor nun ein differenziertes Modell des Kommunikationssystems "Theater" mit seinen beiden Erscheinungsformen entworfen werden soll, sei noch eine Anmerkung erlaubt: Wenn im folgenden von "dem Theater" die Rede ist, so schließen wir uns damit Rapps Definition an, der es als "Gesamtzusammenhang der Aufführungen - erfolgter und möglicher, angeschauter und vorgestellter"[3] kennzeichnet, eine Bestimmung, die die Rezeption der Textvorlage in der Lektüre miteinschließt. Zwar ist Theater nur im konkreten Einzelfall erfahrbar, in der erlebten oder beim Lesen imaginierten Aufführung eines bestimmten Stückes, aber "das Theater" als Abstraktionsklasse ist umfassender:

> Das Theater ist ein Sinnbereich, ein Symbolzusammenhang, der aus vielen solchen Situationen besteht, die subjektiv in der Erinnerung, objektiv als gemeinsame Regeln, Erfahrungen, Reporte u.dgl. existieren und zusammengefaßt sind. In den in Frage kommenden Zivilisationen ist das Theater zudem eine Institution mit eigenen Charakteristiken, Stilen, Konventionen. Das historische Bewußtsein faßt die

---

[1] Hierin liegt der entscheidende Unterschied zum Kommunikationsmodell, das Peter Schraud vorgelegt hat und in dem er sich allein mit der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauern auseinandersetzt. Theater als Information: Kommunikation und Ästhetik (Wien, Phil. Diss. [Masch.], 1967), S.9-39.

[2] Theaterwissenschaft, S.186f.

[3] Handeln und Zuschauen, S.49.

> Theater mehrerer Epochen zusammen. Das Publikum ist nicht nur das Präsenzpublikum einer konkreten Aufführung, sondern das virtuelle Publikum des Theaters ...[1]

Entsprechend sind "Autor", "Leser", "Schauspieler" oder "Zuschauer" als Rollen zu verstehen, also als "Komplex von Verhaltenserwartungen", der nicht an ein Individuum als Einzelperson gebunden ist, sondern sich auf Individuen als Inhaber einer sozialen Position bezieht,[2] in unserem Fall einer bestimmten Stellung im Beziehungsnetz "Theater".

a) Der Autor als Expedient

Erstes Glied in der Kommunikationskette ist der Autor (Dramatiker, Texter). Das gilt selbst für Improvisationen auf der Bühne, wo die Rollen von Autor und Darsteller allerdings in einer Person vereint sind und wo der Text nicht "vor-geschrieben", sondern nur "vor-gestellt" ist.[3] Zudem fällt diese Vorstellung mit dem Handeln, das sie dem Publikum vorstellt, zeitlich beinahe zusammen.

Worth spricht in seinen semiotischen Studien zum Film ganz allgemein von "Feeling-Concern" als dem Ausgangspunkt ästhetischer Produktion.[4] Mit "Concern" bezeichnet er den Mitteilungsdrang, mit "Feeling" ein vorbewußtes, also noch nicht kommunizierbares Konglomerat von Eindrücken. Mögliche Lösung dieses Widerspruchs ist ein Umsetzen der Gefühle in strukturierte Einheiten ("Story-Organism"[5]), die sich dann mitteilen lassen. Dieser Vorgang setzt mit der Wahl des Mediums ein. Worth faßt den Entwicklungsprozeß so zusammen:

---

[1] Ebd., S.19f.

[2] Vgl. Hans Peter Dreitzel, Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens (2. Aufl., Stuttgart, 1972), S.95f.

[3] Rapp, S.247.

[4] Sol Worth, "The Development of a Semiotic of Film", Semiotica, 1(1969), 286 et passim.

[5] Ebd., 287f.

> The Feeling-Concern ... is a feeling - a vague, amorphous, internalized belief - that a given person at a given time within a given context is concerned or predisposed to act on, in our case, to act on specifically by expressing or ... by communicating it. The Story-Organism is the organization into a system of those beliefs and feelings that a person accepts as true and related to his Feeling-Concern. It is the structuring of the main constituent units, through which and within which his Feeling-Concern is clarified, organized, and brought to life so that it can be externalized and communicated.[1]

Mit der Wahl des Mediums "Theater" unterwirft sich der Autor, noch bevor er zu schreiben beginnt, einer Reihe spezifischer Kommunikationsbedingungen. Zu diesen Besonderheiten gehört vor allem, daß er weniger isoliert arbeitet als der Lyriker oder der Romancier: "Sans doute la pièce est-elle écrite d'abord dans le silence du cabinet; elle n'est d'abord qu'un texte, mais un texte dont vont s'emparer les gens de théâtre."[2] Die vom Verfasser angestrebte Kommunikationsform ist nicht der geschriebene Text, dessen er sich mangels eines besseren Aufzeichnungsverfahrens bedient, sondern die Verkörperung auf der Bühne, an deren Gestaltung er häufig weder als Darsteller, noch als Regisseur, noch mit beratender Stimme beteiligt ist. Die zu schaffende Textvorlage muß also Mittel der Kommunikation über den künstlerischen Apparat des Theaters sein und zugleich Mittel der Kommunikation mit ihm.[3] Die Verschlüsselung seiner

---

[1] Ebd., 288. - Es läßt sich nicht abstreiten, daß mit Worths Erklärung das Innere des "Schwarzen Kastens" Autor nur notdürftig erhellt worden ist. Es kann aber nicht Aufgabe dieser Untersuchung sein, die möglichen Motive eines Autors, jenes Gewirr aus schöpferischen, erzieherischen, materiellen und anderen Bedürfnissen zu entflechten, sofern dies im konkreten Einzelfall überhaupt durchführbar ist.

[2] Larthomas, Langage dramatique, S.32.

[3] Daneben gibt es noch eine ganze Reihe ergänzender Verständigungsmöglichkeiten zwischen dem Autor und dem künstlerischen Apparat des Theaters. Die Kontakte können direkt sein (Vorworte, Briefwechsel, Telefonate, Anwesenheit des Verfassers bei den Proben) oder auch indirekt (Rezensionen, Interviews, später vor allem über die Literaturkritik). Auf solche Bezüge kann jedoch an dieser Stelle nur hingewiesen werden; im Modell müssen sie der Übersichtlichkeit halber ausgeklammert bleiben.

Vorstellungen in die Darstellungsmittel des Theaters dient der ersten, ihre adäquate Umsetzung in Haupt- und Nebentext der zweiten Aufgabe.

Das Repertoire theatralischer Zeichenträger bestimmt von Anfang an die Gestaltung des Textes: "Une fois le théâtre choisi, acteurs et metteur en scène s'emparent du plateau. Sans eux non plus, la pièce ne serait pas écrite comme elle l'est."[1] Auf einige seiner Besonderheiten ist bereits hingewiesen worden: Da ist einmal die Integration nicht-verbaler Darstellungsmittel, die die Reden der Figuren begleiten und zuweilen sogar an ihre Stelle treten können. Aber auch die Sprachverwendung im Haupttext nimmt in der Literatur eine Sonderstellung ein, da sie im Hinblick auf die Aufführung zwischen mündlicher und schriftlicher Ausdrucksweise angesiedelt ist: "Il est bien vrai que l'auteur dramatique écrit son texte; mais en même temps qu'il l'écrit, il l'imagine dit et joué. Et c'est pour qu'il soit dit et joué qu'il l'écrit."[2]

Noch deutlicher wird die Festlegung durch das Zeichenrepertoire des Theaters bei einer Gegenüberstellung mit verwandten Darstellungsformen: Vergleicht man etwa Kurzszenen für die Bühne mit solchen für den Hörfunk oder das Fernsehen, so offenbart sich rasch die Begrenztheit der Mittel, über die der Theaterautor verfügen kann. Die schon legendären "Goon Shows" der fünfziger Jahre z.B. nutzten das Fehlen des Visuellen bei Radiosendungen konsequent aus, indem sie durch ein Zusammenspiel verbaler und nichtverbaler (d.h. akustischer) Elemente Wirkungen in der Phantasie der Hörer hervorriefen, die auf der Bühne überhaupt nicht realisierbar wären.[3] Die frühen Theater-

---

[1] Larthomas, S.34.

[2] Ebd., S.30.

[3] Als Beispiel sei der Dialog zweier Raucher aus "Napoleon's Piano" zitiert:

SEAGOON: "Here - have a gorilla."
ECCLES: "Oh, thanks!"
GRAMS: GORILLA FIGHTING ANOTHER GORILLA (IF YOU CAN'T GET THE RIGHT SOUND TRY TWO LIONS). ALL STOPS ABRUPTLY.
ECCLES: "Hey - dese gorillas are strong. Have one of my monkeys - they're milder."

Spike Milligan, The Goon Show Scripts (London, 1972), S.104.

stücke N.F. Simpsons, vor allem A Resounding Tinkle,[1] das sich deutlich an die Tradition der Goons anlehnt, übernehmen aus diesem Grunde auch nur die Technik des rein sprachlichen non-sequitur, die akustischen bleiben ihnen versagt. - Ähnliche Unterschiede im Umfang der Zeichenrepertoires ergäben sich, würde man beispielsweise die Bühnenrevuen der Satirewelle in England vergleichen mit Szenen, die speziell für das Fernsehen verfaßt wurden, etwa aus That Was the Week that Was[2] oder den Programmen mit Marty Feldman. Dort werden die Möglichkeiten der Kamera (Schnittechniken, Vergrößerungen, Zeitlupe usw.) vielfältig für Effekte genutzt, die einem Theaterautor nicht zu Gebote stehen.

Die Art und Weise, wie jemand sich eines vorgegebenen Zeichenvorrats bedient, ist freilich mit ästhetischen Kategorien allein nicht zu erfassen. Künstlerische Gestaltungsprinzipien sind nicht selten auch das Produkt außerästhetischer Einflüsse, wie eine Äußerung Peter Cooks, eines Mitverfassers von Beyond the Fringe, verrät:

> Many of the things in the revue that have been hailed as revolutionary were ... just the result of circumstances. The show is a pretty stark one to look at because it was originally a late night entertainment on an extremely tight budget.[3]

Wirtschaftliche Faktoren wie die finanzielle Lage des Autors und der sein Stück aufführenden Bühne wirken also auf die Wahl der Zeichenträger ebenso ein wie die damit verbundenen Zwänge sozialer oder politischer Art: Hierzu gehören die Publikumserwartungen, die von beiden Kommunikatoren mit in ihr Kalkül einbezogen werden müssen, ganz gleich, ob man sich ihnen

---

[1] The Hole and Other Plays and Sketches (London, 1964), S.57-102.

[2] Vgl. That Was the Week that Was, hg. David Frost und Ned Sherrin (London, 1963).

[3] "Behind the Fringe", Plays and Players, 8 (1961), H.11 [Aug.], 5. - Arnold Hauser: "Eine Konvention geht zumeist auf eine technische Schwierigkeit zurück und ergibt sich aus der Unfähigkeit, diese zu bewältigen." Philosophie der Kunstgeschichte (München, 1958), S. 413. Zitiert nach: Rapp, Handeln und Zuschauen, S.215.

nun anpassen oder ob man sie durchkreuzen will. Auch Fragen der direkten oder indirekten Zensur sind in diesem Zusammenhang bedeutsam.[1]

Um eine Nachricht übermitteln zu können, muß sich ein Expedient materieller Zeichenträger bedienen, er muß seine Vorstellungen in sinnlich faßbare Elemente aus einem bestimmten Zeichenvorrat verschlüsseln. Der Dramatiker steht vor der zusätzlichen Schwierigkeit einer doppelten Kodierung. Zunächst greift er auf das Repertoire theatralischer Darstellungsmittel zurück, denn auf ihnen basiert die angestrebte Kommunikation mit dem Publikum, die Leserschaft eingeschlossen. Ihm stehen bei dieser ersten Kodierung zwei große Gruppen von Mitteln zur Verfügung, nämlich die gesprochenen verbalen und die nichtverbalen. Diese verbindet er zu konsekutiven Zeichenketten und koexistenten Zeichengefügen, d.h. er reiht sie in ein zeitliches Nacheinander oder stellt sie, sich ergänzend oder sich widersprechend, einander gegenüber. Doch das Produzieren ästhetischer Objekte schließt, wie wir bereits gesehen haben, stets auch die prüfende Konsumtion durch den Produzenten ein. Der Dramatiker muß daher zugleich die Zuschauerposition einnehmen und die zu erwartende Wirkungsweise der Zeichenfolge kontrollieren. Beides, Produktion und Prüfvorgang, spielt sich in diesem Stadium allerdings allein in der Phantasie des Verfassers ab, in einer Art imaginärer Inszenierung.

Da der Autor die Kommunikationsform "Aufführung" nicht allein verwirklichen kann, ist er zu einer zweiten Verschlüsselung gezwungen: Die theatralischen Darstellungsmittel müssen in einem geschriebenen Text niedergelegt werden. Dieser Vorgang ist im Zusammenhang mit dem Umsetzungsschema (Abbildung 3) bereits erläutert worden. Schwierigkeiten bei dieser zweiten Kodierung bereitet vor allem die Übertragung der nichtverbalen Zeichen-

---

[1] Die Auswirkungen der sozialen Bedingungen auf das Theater hat vor allem Jean Duvignaud in seinen beiden historischen Studien L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien (Paris, 1965) und Sociologie du théâtre (Paris, 1965) untersucht.

träger in den Nebentext. Dies ist nur unzureichend zu verwirklichen, wie immer, wenn Präsentation mit diskursiven Mitteln erfaßt werden soll.[1] Ein wesentlicher Grund hierfür ist, daß das Angebot an visuellen und akustischen Impulsen, das von einer Aufführung ausgeht, nicht nur komplex (im Sinne Moles'), d.h. vielgestaltig ist, sondern auch kompliziert, also reich an gegenseitigen Beziehungen.[2] Zudem erfolgt es nicht nur konsekutiv, wie die verbalen Elemente eines Stückes, sondern auch als zeitliches Nebeneinander unterschiedlicher Sinneseindrücke. Soll der Nebentext daher nicht bis zur Unübersichtlichkeit ausgeweitet werden, kann er nur eine begrenzte Zahl nichtsprachlicher Elemente verzeichnen, wobei er außerdem noch ihre Gleichzeitigkeit in eine lineare Abfolge verwandeln muß. Da aber das Gefüge visueller Komponenten in einer Aufführung zu jedem Zeitpunkt eine schier unbegrenzte Zahl von Strukturierungsmöglichkeiten zuläßt, entsteht das Problem der Hierarchisierung des Angebotes, das, wie Koch durch einen Vergleich mit dem "normalen Text" nachweist, nicht zufriedenstellend zu lösen ist.[3]

b) Der Leser als Perzipient

Für den Leser eines Textes, der für die Aufführung auf der Bühne vorgesehen ist, ergibt sich die Aufgabe einer zweifachen Dekodierung, die analog zum Verschlüsseln im Produktionsprozeß verläuft, nur in umgekehrter Reihenfolge. Bevor sich die Darstellungsmittel des Theaters dekodieren lassen, müssen sie erst einmal in der Imagination hervorgerufen, also durch die Entschlüsselung von Haupt- und Nebentext geschaffen werden. Harley Granville-Barker fordert:

> [The reader] must, so to speak, perform the whole play in his imagination; as he reads each effect must come home to him; the succession and contrast of scenes, the harmony and clash of the music of the dialogue, the action

---

[1] Vgl. Rapp, S.82f.

[2] Informationstheorie, S.52-54.

[3] "Le texte normal", 64.

> implied, the mere physical opposition of characters, or the silent figure standing aloof - for that also can be eloquent. Not an easy business even with the simplest play ...[1]

Hier wird vom Leser Unmögliches verlangt. Einzelne Gebärden oder Bewegungen im Raum, Kostüme oder Bühnenbilder kann er sich bei ausreichenden Angaben im Nebentext wohl noch mit Hilfe seiner Einbildungskraft vorstellen. Sich jedoch das Zusammenspiel vieler gleichzeitig auftretender Sinneseindrücke, das Nebeneinander sprechender und stummer Figuren, das Gesamt ihrer räumlichen Beziehungen und die Entwicklung dieser Konstellationen in Raum und Zeit ununterbrochen zu vergegenwärtigen, das dürfte die geistigen Kräfte auch des phantasiebegabtesten Lesers überfordern. Hierin liegt ein Mangel des Lektürevorgangs gegenüber der erlebten Aufführung, den man vielleicht auf ein erträgliches Maß eingrenzen, aber nie völlig ausgleichen kann. Was der Zuschauer empfindet, läßt sich für den Leser nur nach-empfinden.

Wenn man auch vom Leser keine vollkommene Entschlüsselung der Textvorlage in theatralische Zeichenträger und der Zeichenträger in Sinneseindrücke erwarten kann, so ist es dennoch wichtig, daß er sich die Aufgabe der doppelten Dekodierung bewußt macht, die ihm von einem Theaterstück - im Gegensatz etwa zu einem Roman - abverlangt wird. Es zeigt sich, in welch besonderer Weise der Dramatiker hier abhängig ist von der Fähigkeit und der Bereitschaft der Leser, die teils verkürzt, teils nur implizit im Text angelegten theatralischen Darstellungsmittel zu ergänzen:

> La première crainte de l'auteur dramatique est donc que son oeuvre ne trouve que de mauvais lecteurs, c'est-à-dire des gens qui se contentent justement de lire et ne sachent

---

[1] "Shakespeare's Dramatic Art", A Companion to Shakespeare Studies, hg. Harley Granville-Barker und G.B. Harrison (Cambridge, 1934), S.84.

> ou ne veuillent pas faire l'effort de reconstruction qui refera du texte une pièce.[1]

Daß die Schwierigkeiten der doppelten Dekodierung keineswegs nur mit dem Nebentext zusammenhängen, macht Jürgen Klünder deutlich. Er weist darauf hin, daß die ausschließlich visuelle Rezeption des Haupttextes und damit der Verzicht auf seine Entschlüsselung in auditiv erfaßbare Rede nur einen verkürzten, weil rein intellektuellen Eindruck vom Werk vermittelt:

> Wenn der Normalfall mit einem einmaligen Lesen angesetzt werden kann - das zudem ein 'inneres' Lesen eines ungeübten und nicht ausgebildeten Sprechers ist-, so dürfte einsichtig sein, daß dem Leser die Sprechkomponenten des Textes weder in ihrer Vielzahl noch in ihrer vollen Ausformung zur Verfügung stehen. Damit aber wird ihm etwas anderes geboten als einem Hörer, oder anders herum gesagt: Hörer und Leser erfassen nicht identische Gesamtgestalten.[2]

Doch selbst wenn ein Leser die Befähigung und die Ausdauer besäße, sich die Vielfalt der theatralischen Darstellungsmittel in allen Einzelheiten so vorzustellen, wie sie vom Autor in die Textvorlage eingebracht worden sind, er könnte sie letztlich nur verstandesmäßig begreifen, aber nicht unmittelbar sinnlich "be-greifen", denn das "geistige Auge" ist kein Sinnesorgan. Die Intensität der von ihm aufgenommenen Eindrücke bleibt zwangsläufig hinter der direkten Erfahrung, hinter der Erlebnisqualität einer Aufführung zurück.

---

[1] Larthomas, S.37. - Die Folgen einer solchen Rezeptionsweise, die einseitig auf die "literarischen" Qualitäten eines Stückes ausgerichtet ist, schildert Nicoll: "In the course of reading we are often induced to find in individual dramas qualities beyond those experienced in the theatre and thus either to denigrate plays which make powerful impact on audiences or to claim as greater masterpieces plays which on the stage make lesser appeal." Theatre and Dramatic Theory, S.49.

[2] Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft: Grundzüge einer theaterwissenschaftlichen Dramaturgie (Hamburg, 1971), S.44f.

Kommunikation als Austausch oder Übermittlung von Mitteilungen zu bezeichnen, ist, wie wir anfangs gesehen haben, nicht ganz korrekt, denn ausgetauscht oder übermittelt werden eigentlich nicht Bedeutungen, sondern deren Träger, also physikalische Impulse. Entsprechend gliedert sich die Empfängertätigkeit in zwei Phasen, Perzeption und Apperzeption.[1] Mit "Perzeption" ist die Aufnahme der vom Sender abgegebenen materiellen Wahrnehmungselemente durch die Sinnesorgane gemeint, "Apperzeption" hingegen stellt den "introspektiv erlebbaren Eintritt von Sinneseindrücken ins Bewußtsein"[2] dar, d.h. die Interpretation der Reize und damit die eigentliche Entschlüsselung. Durch sie werden die Wahrnehmungselemente als Zeichen, als bedeutungstragende Einheiten identifiziert, die der Perzipient entsprechenden Zeichen seines eigenen Zeichenvorrats zuordnen kann. Wirklich ausgetauscht werden also eigentlich nur die physikalischen Substrate der Zeichen; sie selbst entstammen dem jeweiligen Repertoire des Kommunikationspartners.

Hier liegt auch ein entscheidender Grund dafür, warum gesendete und empfangene Mitteilung in der Regel nicht identisch sind. Was im Zeichenvorrat des Empfängers nicht vorhanden ist, kann nicht entschlüsselt werden. Zudem überschreitet das Angebot an Zeichenträgern - tatsächlich vorhandene bei der Aufführung, imaginäre bei der Lektüre - die Perzeptions- und Apperzeptionsfähigkeiten jedes Empfängers, wie durch die Informationsphysiologie und -psychologie nachgewiesen worden ist.[3] "In Wirklichkeit ist wahrnehmen gleich auswählen", stellt Moles daher fest.[4] Diese Auswahl führt zwangsläufig zu Abweichungen der rezipierten von der gesendeten wie auch von

---

[1] Vgl. Bense, Semiotik, S.43ff.

[2] Helmar Frank, Kybernetische Grundlagen der Pädagogik (2., erw. Aufl., Baden-Baden, 1969), Bd.2, S.77.

[3] Vgl. Helmar Frank, Grundlagenprobleme der Informations-Ästhetik und erste Anwendung auf die mime pure (Stuttgart, Phil. Diss., 1959), S.21-31. Moles, Informationstheorie, S.88f., S.128-134 et passim.

[4] Informationstheorie, S.129.

jeder durch andere empfangenen Mitteilung. Ein weiterer wichtiger Umstand, dem solche Unterschiede zuzuschreiben sind, ist die Tatsache, daß die relativ stabilen Denotationen von Zeichen oder Zeichenfolgen in weitgehend persönlich gefärbte Konnotationen eingebettet sind, die zu einer bewußt oder unbewußt selektiven Apperzeption führen: "Die Kommunikation, in ihren intersubjektiven Gehalten, wird von dieser 'Subjektivität' ständig unterlaufen."[1]

Zu den Faktoren, die mit dem jeweiligen Empfänger zusammenhängen (Art und Umfang seines Zeichenrepertoires, auswählende Perzeption und Apperzeption) kommen noch Einflüsse von außen, die die Unterschiede zwischen gesendeter und rezipierter Nachricht noch vergrößern. Gemeint sind die Störungen, auch "Geräusch" ("noise") genannt, die den Übertragungskanal zwischen den beiden Kommunikationspartnern beeinträchtigen.[2] Durch sie dringen zusätzliche physikalische Impulse in die kodierte Mitteilung ein, die das, was ursprünglich zu senden beabsichtigt war, verzerren, überlagern und zerstören können. Das Knacken in Telefonleitungen oder Störungen auf dem Fernsehbildschirm sind alltägliche Beispiele für solche Vorgänge. Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Nachricht ist vielfach noch möglich; prinzipiell aber gibt es, wie Moles betont, zwischen vorgesehenen und unerwünschten Wahrnehmungselementen "keinen absoluten morphologischen Unterschied."[3]

Der Lektürevorgang ist, alles in allem, wenig störanfällig. Wenn "Geräusche" einmal auftreten (schlechte Lichtverhältnisse,

---

[1] Rapp, S.63.

[2] Vgl. Flechtner, Kybernetik, S.148ff.

[3] Informationstheorie, S.116. - Die Richtigkeit von Moles' Beobachtung zeigt sich an den Druckfehlerkorrekturen, zu denen sich Zeitungen manchmal gezwungen sehen. Bekanntlich geschieht dies nicht in jedem Fall (z.B. nicht bei gewöhnlichen orthographischen Fehlern), sondern nur dann, wenn die Redaktion annehmen muß, daß die Leser eine Verzerrung der Nachricht ("Geräusch") nicht als solche haben erkennen können (z.B. "34 Millionen" statt "43 Millionen"; "kein besonders Interesse" statt "ein besonderes Interesse" u.dgl., kurz: dort, wo die Verzerrung des Gehaltes nicht an der Nachricht selbst ablesbar ist).

Lärm, eine ungünstige typographische Gestaltung des Textes, Druckfehler u.dgl.), so lassen sie sich gewöhnlich leicht beheben oder kompensieren. Der Leser kann zum Ausgleich den Rezeptionsvorgang verlangsamen oder notfalls wiederholen. Derartige Möglichkeiten sind, wie wir noch sehen werden, bei der Aufführung nicht gegeben.

c) Der künstlerische Apparat des Theaters als Perzipient und Expedient

Eine Sonderstellung innerhalb der Leserschaft nehmen Schauspieler, Dramaturgen, Regisseure, Kostüm- und Bühnenbildner usw. ein, kurz: alle diejenigen, die - in Abgrenzung gegen den "Verwaltungsapparat" - mit der Sammelbezeichnung "künstlerischer Apparat" des Theaters erfaßt werden sollen. (Die begriffliche Verwandtschaft mit Barthes' "machine cybernétique" ist zufällig.) Dank seiner Ausbildung und Erfahrung ist dieser Personenkreis prädestiniert, die Entschlüsselung von dramatischen Textvorlagen wie auch ihre erneute Verschlüsselung in eine Inszenierung sachgerecht durchzuführen. Diese doppelte Aufgabe verleiht dem künstlerischen Apparat eine zentrale Stellung in unserem Modell, denn er bildet gewissermaßen die Schaltstation zwischen den beiden Kommunikationsformen von Theater. Er ist Perzipient und Expedient, im Unterschied zur rein bilateralen Kommunikation aber mit einem jeweils anderen Partner. Die Funktion eines Kanals, wie Mounin meint,[1] übernehmen die Darsteller genaugenommen jedoch nicht: Jeder Schauspieler interpretiert seine Rolle, sowohl als Leser wie auch als Darstellender. Damit aber verändert er die Mitteilung. Der Kanal als Übertragungsweg hingegen verhält sich der transportierten Nachricht gegenüber neutral.

Von der Sendertätigkeit des Autors unterscheidet sich diejenige des künstlerischen Apparates zunächst einmal dadurch, daß der Verschlüsselungsprozeß stärker in seinem Ablauf

---

[1] Sémiologie, S.90.

festgelegt ist: Während der Autor in seiner Auswahlfreiheit nur ganz allgemein durch das Zeichenrepertoire des Theaters und durch die zugehörigen Verknüpfungsregeln eingeschränkt ist, sind für die Schauspieler, den Regisseur und die anderen künstlerischen Mitarbeiter konkrete Zeichenfolgen in Gestalt der Textvorlage gegeben. Ihre Arbeit ist, wie es Gottschalk ausgedrückt hat, "auftragsgebunden".[1]

Das Vorhandensein eines schriftlichen Spieltextes bedeutet nun allerdings nicht, daß die Verschlüsselung für die Bühne lediglich ein reproduzierender Vorgang wäre. Das liegt einmal daran, daß auch die Rezeption bereits aktives Gestalten ist, nämlich die Selektion von Zeichen:

> Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner u.a. konkretisieren ja nicht eigentlich die vom Autor imaginierten und im Haupt- und Nebentext seines Stücks objektivierten Informationen, sondern sozusagen jenen "Teil" von ihnen, den sie auf Grund ihrer Verstehensleistung sich zu eigen gemacht haben.[2]

Objektive Reproduktion von Vorgegebenem ist aber auch deshalb ausgeschlossen, weil der Autor die meisten Einzelheiten des nichtsprachlichen Geschehens nur andeuten oder überhaupt nicht schriftlich festlegen kann. Daher müssen zahlreiche theatralische Zeichenträger vom künstlerischen Apparat ausgestaltet oder im Sinne des Werks neu hinzugefügt werden.

Die Kodierung durch den künstlerischen Apparat erfolgt in der Inszenierung, wobei der Begriff "Inszenierung" zunächst nicht im Sinne eines abgeschlossenen Resultats (z.B. "eine Inszenierung von Peter Brook") verwendet werden soll, sondern zur Beschreibung eines Prozesses: des Weges zu diesem Endpunkt hin. Er umfaßt die Probenarbeit, den Bau des Bühnenbildes, die Festlegung des Beleuchtungsplanes, die Herstellung der Kostüme und dergleichen mehr, kurz: "alle jene Aktionen, die eine Aufführung gewährleisten, ohne daß sie diese Aufführung selbst schon sind."[3]

---

[1] Vgl. Theatralische Struktur, S.140.

[2] Steinbeck, Theaterwissenschaft, S.123.

[3] Klünder, Theaterwissenschaftliche Dramaturgie, S.253.

Nun fallen aber, wie bei vielen anderen Formen ästhetischer Kommunikation, die Kodierung und die Zeichenübertragung zeitlich nicht zusammen. Zwischen dem Inszenierungsvorgang und einer einzelnen Aufführung können Wochen und Monate, ja sogar einige Jahre liegen.[1] An dieser Stelle müssen wir daher auf das Problem der Speicherung von Zeichenträgern näher eingehen: Kommunikation besitzt stets eine zeitliche Dimension, d.h. sie "findet zu einem bestimmten Zeitpunkt statt, währt eine gewisse Zeit und ist zu einem bestimmten Zeitpunkt beendet."[2] Soll der Vorgang später einmal wiederholt werden, so müssen die Zeichenträger erhalten bleiben, sei es abrufbar im Gedächtnis der Kommunikationspartner, sei es in schriftlicher Form, durch Abbildungen und dergleichen. Aus diesem Grunde wird in der Semiotik zwischen "lebendigen" und "toten Signalen"[3] unterschieden:

> Signale, deren Informationsträger nur die Ortskoordinaten sind, nennen wir Konfigurationen; ist auch oder nur die Zeitkoordinate als Informationsträger beteiligt, so mögen die Signale Vorgänge heißen.[4]

Ein Signalvorgang ist demnach eine Kette von lebendigen Signalen, die sofort nach der Übermittlung verlorengehen (z.B. ein gesprochener Satz). Eine Signalkonfiguration hingegen ist ein Gebilde von toten Signalen, das von der sie produzierenden Energie losgelöst ist und sich damit speichern läßt (z.B. ein geschriebener Satz). Maser leitet hieraus für die ästhetische Kommunikation folgendes Prinzip ab:

---

[1] Agatha Christies Kriminalstück The Mousetrap, das seit über zwei Jahrzehnten im Londoner Ambassadors Theatre gegeben wird, stellt in dieser Hinsicht ein Kuriosum dar. Es scheint, als sei es eine Art perpetuum mobile geworden, das schon so lange läuft, weil es schon so lange läuft.

[2] Flechtner, Kybernetik, S.188.

[3] "Signal" wird hier - und nur hier - im Sinne von "Zeichenträger" verwendet, weil sich das Gegensatzpaar "lebendige/tote Signale" in der informationstheoretischen Terminologie eingebürgert hat. Im zweiten Teil dieser Untersuchung wird unter "Signal" eine bestimmte Zeichenklasse verstanden werden.

[4] W. Meyer-Eppler, Grundlagen und Anwendung der Informationstheorie (2., erw. Aufl., Berlin, 1969), S.6.

> Kunstproduktion ist ... eine spezielle Kodierung der lebendigen Information im Bewußtsein des Künstlers in tote Information des Kunstwerkes. [...] Der Prozeß der Wahrnehmung von Kunstwerken verläuft analog, nur in umgekehrter Richtung: Der Perzipient transformiert die tote, die gespeicherte Information des Kunstwerkes in lebendige Information, in Bewußtseinsvorgänge, Emotionen oder ähnliches.[1]

In diesem Sinne ist die Kodierung der theatralischen Zeichenträger in Haupt- und Nebentext, die der Autor vornimmt, eine Verwandlung von lebendigen in tote Signale und die Dekodierung, die der Leser in umgekehrter Richtung ausführt, eine Umsetzung von toten in lebendige Signale. Für die Kodierung durch den künstlerischen Apparat des Theaters scheint nun Masers Grundregel, daß Kunstproduktion lebendige Information in tote verwandle, nicht zuzutreffen. Zwar sind Bühnendekoration und Requisiten, Kostüme und Geräuschaufnahmen Konfigurationen von Zeichenträgern, aber das darstellende Spiel der Akteure, die Bewegungs- oder Lichtregie bleiben lebendige Signale.

Man mag nun einwenden, daß es doch Regiebücher, choreographische Aufzeichnungen oder Beleuchtungspläne gebe; die aber bilden insofern kein gleichwertiges Gegenstück zu den toten Signalen der Textvorlage, als sie nicht zur Kommunikation mit dem Zuschauer selbst hinzugezogen werden. Diese Unterlagen sind zwar Kodierungen theatralischer Zeichenträger, doch fungieren sie lediglich als Gedächtnisstütze, als ergänzter Nebentext, für den künstlerischen Apparat des Theaters. Die eigentliche Speicherung dessen, was bei den Proben erarbeitet worden ist, findet im Gedächtnis des Regisseurs, der Darsteller, des Inspizienten, des technischen Personals und anderer statt. Behält man den Doppelsinn des Wortes "Inszenierung" im Auge, das sowohl die Probenarbeit als auch deren abrufbares Endresultat bezeichnet, so kann man sagen: Die lebendigen Zeichenträger der Inszenierung als Signalvorgang werden verwandelt in die toten Zeichenträger der Inszenierung als Signalkonfiguration.

---

[1] Numerische Ästhetik, S.116.

Die Inszenierung als abgeschlossenes Produkt ist allerdings nicht identisch mit der einzelnen Aufführung. Der Unterschied kann mit der von Georg Klaus vorgeschlagenen Differenzierung zwischen "Zeichenexemplar" und "Zeichengestalt" verdeutlicht werden: "Zeichenexemplare" sind einzelne konkrete Bestandteile einer Gruppe gleichwertiger Zeichen, sind "Elemente von Abstraktionsklassen". Die "Zeichengestalt" andererseits ist die "Struktur äquivalenter Zeichenexemplare".[1] In diesem Sinne ist die einzelne Aufführung ein Zeichenexemplar, das sich von allen anderen Exemplaren mehr oder weniger geringfügig unterscheidet. Die Inszenierung ist gewissermaßen die ideale, unveränderliche Zeichengestalt. Sie allein ist speicherbar, damit zu verschiedenen Zeitpunkten Zeichenexemplare (Aufführungen) hervorgerufen werden können, die als Abfolge lebendiger Signale sich nicht speichern lassen und den Augenblick ihrer Realisation nicht überdauern.

Innerhalb des Gesamtprozesses der Kodierung durch den künstlerischen Apparat des Theaters nimmt die Arbeit des Schauspielers eine zentrale Stellung ein. Auch seine Verkörperung einer Rolle ist ein nicht speicherfähiger Signalvorgang, auch er ist also gezwungen, sich eine abstrakte Zeichengestalt zu schaffen. Ein solcher Gedanke klingt bereits bei Diderot an, wenn er über eine bedeutende Schauspielerin seiner Zeit bemerkt:

> Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ... Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire.[2]

Damit hat Diderot ein Konzept beschrieben, das knapp zweihundert Jahre später in der Soziologie, genauer: in der Theorie des Rollenverhaltens im Alltag, wieder auftaucht. Dort bezeichnet der Begriff "Rollenfigur"

---

[1] Semiotik und Erkenntnistheorie (2., verb. Aufl., Berlin [DDR], 1969), S.58.

[2] Denis Diderot, "Paradoxe sur le comédien", OEuvres esthétiques, hg. Paul Vernière (Paris, 1965), S.307f.

> die objektivierte Vorstellung von einer bestimmten Persönlichkeit, ... die dem Handelnden, bildlich gesprochen, als Vorahmung zur Nachahmung dient, um eine Rolle zu erfüllen und sich in sie hineinzuleben (Identifizierung mit etwas). Desgleichen dient sie dem Betrachtenden zur Identifizierung (von etwas), um einen Handlungskomplex als Rolle zu erkennen und ihn in einen Interaktionszusammenhang einzuordnen.[1]

Auch die Rollenfigur ist demnach, wie die fertige Inszenierung, eine abstrakte Zeichengestalt, an der sich die immer neuen Konkretisierungen (Zeichenexemplare) orientieren, beim Auftritt auf der Bühne nicht anders als beim Auftreten im Alltag. Daß es sich tatsächlich um eine objektivierte Vorstellung handelt, offenbart sich darin, daß diese Rollenkonzeptionen wiederholt abrufbar sind und als Vor-bilder weitgehend auch auf andere Akteure (auf der Bühne wie im Alltag) übertragen werden können. Dennoch sind sie empirisch schwer zu fassen, da, wie alle abstrakten Zeichengestalten, Inszenierung und Rollenfigur

> allein im Stadium ihrer Entfaltung durch die Aufführung sich erfahren und beurteilen lassen, dann aber bereits gewissen Modifikationen unterliegen.[2]

d) Der Zuschauer als Perzipient

Über die einzelne Aufführung gelangt die in der Inszenierung kodierte Zeichenfolge an ein zuschauendes und zuhörendes Publikum. Anders als bei der Lektüre werden die theatralischen Zeichenträger hierbei nicht diskursiv verschlüsselt aufgenommen, sondern als unmittelbar erfahrene Präsentation. Selbst

---

[1] Rapp, S.161. - Helmuth Plessner, auf den sich Rapp mehrfach beruft, betont gleichfalls, daß Rollenverhalten stets "nach einem mehr oder weniger feststehenden Bildentwurf" geschieht. "Zur Anthropologie des Schauspielers", Zwischen Philosophie und Gesellschaft (Bern, 1953), S.186. - Steinbeck spricht, mit Bezug auf das Theater, vom "Rollenträger" als dem "abgespaltenen und insofern objektivierten Teil, als er in den Proben angelegt und ausgearbeitet wurde." Theaterwissenschaft, S.90.

[2] Steinbeck, S.108.

wenn dabei, wie Angermeyer betont, die "Einseitigkeit der anregenden Aktivität durch das Aussagesubjekt gegenüber dem Aufnahmesubjekt"[1] unverkennbar ist, kann von einem rein reaktiven Verhalten der Zuschauer auf Reize von außen oder gar von Passivität nicht die Rede sein.

Im Akt der Perzeption ist das Problem zu bewältigen, aus dem optischen und akustischen Überangebot der Bühne spontan auszuwählen. Da die Aufnahme der Zeichenträger nicht streng linear erfolgt, wie das Lesen einer Textvorlage, sondern da eine Vielzahl gleichzeitig übermittelter Impulse zu verarbeiten ist, sieht sich der Perzipient genötigt, eine zwangsläufig subjektive Wahl zu treffen.[2] Der künstlerische Apparat des Theaters besitzt nur begrenzte Möglichkeiten, lenkende Hinweise für die Selektion - z.B. mit Hilfe der Lichtregie - in die Aufführung einzubauen. So muß letztlich der Zuschauer selbst den Perzeptionsvorgang in eigener "Bildregie" gestalten.

Die entscheidende Aktivität des Zuschauers ist jedoch im Prozeß der Apperzeption zu sehen. Rapp hat sie in seiner Untersuchung über die Wechselwirkungen von Handeln und Zuschauen deutlich herausgearbeitet. Handeln, so lautet sein Grundgedanke, geschieht stets aus einer Befangenheit in begrenzten Sichtweisen und Interessen heraus, undistanziert, unreflektiert, kurz: mit einer bestimmten Perspektivität.[3] Erst indem man Abstand nimmt vom Handeln, seinen eigenen und mögliche andere Standpunkte aus der Warte des Zuschauers überblickt, ist es möglich, die Einseitigkeit der Perspektivität zu überwinden und zu einer Überperspektivität zu gelangen (die allerdings sogleich wieder eine Form der Perspektivität eines bestimmten Zuschauenden ist). Beide Haltungen sind unlösbar miteinander

---

[1] Zuschauer, S.82.

[2] Der Betrachtungsverlauf, so stellt Alsleben für den Bereich der visuellen Kommunikation fest, muß nicht "dem hierarchischen Aufbau der Zeichen beim höchsten oder niedrigsten beginnend folgen. Er wird meist springen und sich danach richten, welches Zeichen dem Betrachter am bekanntesten ist." Ästhetische Redundanz, S.36.

[3] Handeln und Zuschauen, S.62f. et passim.

verflochten, wechseln sich ab und ergänzen sich so im "überlegten Handeln", wie wir am Beispiel von Kunstproduktion (Handeln, aber auch Zuschauen) und Kunstkonsumtion (Zuschauen, aber auch Handeln) bereits gesehen haben. Eine Überperspektivität zu schaffen, die aus der Sicht dessen, der im Handeln befangen ist, sich nicht gewinnen läßt: darin liegt die wesentliche Aktivität des Zuschauers.

Auf das Theater bezogen bedeutet dies: Das Sprechen und Agieren der Figuren im Stück ist perspektivitätsgebunden, und das Stück als Ganzes stellt eine Vielzahl von Perspektiven gegenüber. Dies entspricht der dramatischen Grundhaltung des Theaters. Dessen ergänzende rhetorische Grundhaltung jedoch verlangt nach einem Koordinator der Perspektiven, dem Zuschauer oder Leser:

> Was der rhetorischen Wirkung der Bühne ... auf der anderen Seite entspricht, ist die Zusammenschau. Der (kognitive wie affektive) "Blick" der S[Zuschauer] stellt die Einheit des Sinnzusammenhanges her, in zweifacher Bedeutung: erstens die Einheit der Person des A[Schauspieler] und seiner Rolle, die Plausibilität seines Handelns als in der vorgestellten Rolle vollzogen ("aus der Rolle fallen" kann man nur für Zuschauer); und zweitens den Gesamtzusammenhang der Rollen und deren Interaktion, als Sinneinheit. Diese Einheit existiert beim einzelnen A nicht, und entsteht auch beim Publikum nur im Idealfall vollkommen; sie ist aber das Ziel des Zusammenwirkens beider.[1]

Die Aufforderung, Distanz und damit eine Haltung der Überperspektivität zu gewinnen, ergeht an den Zuschauer auch dann, wenn im Prolog oder Epilog, durch eine Bühnenfigur oder den Chor das Geschehen bereits von einer höheren Warte aus kommentiert wird. Diese Überperspektivität, die gegebenenfalls der Perspektive des Autors nahekommt, muß wiederum mit den Sichtweisen der übrigen Figuren zu einer neuen Synthese aus dem Blickwinkel des Betrachters vereinigt werden. - Ebenso verlangt selbst das perfekteste Illusionstheater eine "Über-sicht" von außen, auch wenn ein Sich-Einfühlen, d.h. die Identifikation mit der Perspektive einer oder mehrerer Figuren, das Distanzbewußtsein zeitweise trüben mag.

---

[1] Ebd., S.232f.

Nicht selten aber weisen der Autor oder der künstlerische Apparat des Theaters den Perzipienten ausdrücklich auf seine "Koordinationsfunktion"[1] hin. Sehr direkt geschieht dies durch die Technik des Verfremdungseffektes in seinen zahlreichen Ausprägungen.[2] Ein anderes Verfahren besteht darin, auf Figuren zu verzichten, mit denen sich das Publikum leicht identifizieren kann. Friedrich Dürrenmatt schreibt über die Komödie als "Theater der Nicht-Identifikation":

> Wir identifizieren uns nicht mit dem Clown, wir objektivieren ihn. Richten wir bei der Identifikation in unserem Ich den Helden als ein Objekt auf, integrieren wir den Helden in unser Ich, stoßen wir den "Clown in uns" aus unserem Ich und treten ihm gegenüber.[3]

Angesichts der später behandelten beiden Komödien sei hier ein kurzer Seitenblick auf die Rezeptionsweise satirischer Texte erlaubt, denn auch dort läßt sich so etwas wie eine "eingebaute" Überperspektivität beobachten: Die Geschichte der Satire zeigt, wie die unverhüllte Aggressivität der "direkten" immer mehr der ausgeklügelten Taktik der "indirekten" Satire wich. An die Stelle einer undistanzierten Identifikation mit dem angreifenden Satiriker trat damit für den Rezipienten die Aufgabe, selbst die Auseinandersetzung mit den aufgewiesenen Widersprüchen zu führen:

> [In direct satire] the reader stands outside the action. He has a ringside seat, to be sure, watches the satirist at work, enjoys the fireworks, but does not participate actively in the action itself. But in indirect satire the reader *is* involved. The tactics the satirist uses create a sort of spark-gap between insinuation [i.e. indirectness plus aggressiveness] and understanding. Though the gap is set up for his benefit, the reader must bridge it himself ...[4]

---

[1] Angermeyer, S.124.

[2] Reichhaltiges Material hierzu u.a. bei Käthe Rülicke-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin [DDR], 1968), S.189ff.

[3] "Dramaturgische Überlegungen", *Die Wiedertäufer* (Zürich, 1967), S.105.

[4] James William Nichols, *Satiric Insinuation: A Study of the Tactics of English Indirect Satire* (Washington, Phil. Diss. [Masch.], 1962), S.125.

Doch zurück zum Theater: Neben der zentralen "Koordinationsfunktion", die von Zuschauern und Lesern gleichermaßen (wenn auch nicht auf die gleiche Weise) zu erfüllen ist, treten in der Aufführung noch weitere Formen der Publikumsaktivität. Im wesentlichen sind es zwei Arten kommunikativer Beziehungen: zum einen die Rückwirkungen des Zuschauerverhaltens auf die Darsteller, zum anderen die Beziehungen innerhalb des Auditoriums. Die Reaktion des Publikums kann sich sichtbar und hörbar äußern, in Applaus,[1] Lachen, Pfiffen, Zwischenrufen, bis hin zum freiwilligen oder provozierten Mitspiel. Aber die subtileren Formen des "Mitgehens", die die Atmosphäre einer Aufführung prägen und die Leistungen der Darsteller durchaus mitbeeinflussen können, dürften schwer empirisch nachzuweisen sein.[2] Das gilt ebenso für die kommunikativen Beziehungen innerhalb des Publikums. Klünder spricht in diesem Zusammenhang von einem "Schwingungssystem",[3] was wohl weniger als physikalisch gesicherte Erkenntnis denn als Metapher zu verstehen ist. Kaum mehr läßt sich schließlich über andere feedback-Wirkungen aussagen, etwa vom künstlerischen Apparat des Theaters auf den Autor oder von der Leserschaft und den Zuschauern, insbesondere den Kritikern, auf den Autor. Hier stehen Untersuchungen der systematischen Theaterwissenschaft noch aus.

Vergleicht man die beiden Kommunikationsformen des Theaters miteinander, so ist der entscheidende Vorteil des Zuschauers gegenüber dem Leser darin zu sehen, daß ihm die "Überführung des Textes in physische Repräsentanz"[4] von den Schauspielern

---

[1] Vgl. Karl M. Jenniches, "Der Beifall als Kommunikationsmuster im Theater", Kölner Vierteljahresschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 21 (1969), H.3, 569-584.

[2] Vgl. dazu Rapps Ausführungen zur Wechselbeziehung zwischen Prominenz und Menge (Handeln und Zuschauen, S.149ff.) und zur Veranstaltungstheorie (Ebd., S.180ff.). Vereinzelte Hinweise finden sich auch bei Karl Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie (Emsdetten, 1951), S.62f. et passim, sowie bei Schraud, Theater als Information, S.94-96.

[3] Theaterwissenschaftliche Dramaturgie, S.292.

[4] Ebd., S.285.

und den übrigen Mitgliedern des künstlerischen Apparates abgenommen wird. Er wohnt der Aktualisierung der theatralischen Zeichenträger bei und kann sie unmittelbar auf sich wirken lassen. Doch die Dekodierung der Textvorlage durch andere hat eine wichtige Konsequenz, die sich als Nachteil der Aufführung gegenüber der Lektüre erweist: Die Aufnahmegeschwindigkeit des Publikums wird von der Bühne her bestimmt und nicht von ihm selbst, was dazu führt, daß sich bei störenden Einflüssen auf den Kanal die Gefahr von Informationsverlusten vergrößert.

Der Kanal der Kommunikationsform Aufführung ist die Einheit von Bühne und Auditorium, der "technische Raum" (im Gegensatz zum "szenischen Raum" der Handlung).[1] Welche Gestalt er auch haben mag, er muß als Grundvoraussetzungen ausreichende Sichtverhältnisse und akustische Bedingungen bieten:

> En général, ces desiderata ne sont pas contradictoires, car ondes sonores et ondes lumineuses ont des modes de propagations similaires que l'on peut caractériser par la notion de "rayons sonores" et "rayons lumineux" issus de la source et parvenant au spectateur suivant la droite qui les joint.[2]

Hierin liegt die Funktionalität der räumlichen Gegenüberstellung von Bühne und Zuschauerraum, die den Kreis, die Urform der kultischen Veranstaltung und des Theaters, abgelöst hat.[3] Wird diese frontale Zuordnung wieder aufgehoben, so geht dies oft, wie in Aufführungen des Living Theatre oder des Bread and Puppet Theatre, mit einer Re-Ritualisierung des Geschehens einher. Der Preis dafür, daß aus Zuschauenden wieder Mitagierende werden, ist nicht nur der Verlust des Überblicks, der

---

[1] Vgl. Walther Unruh, "Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum", Maske und Kothurn, 11 (1965), H.4, 289.

[2] Abraham A. Moles, "Le théâtre antique, exemple d'une esthétique fonctionelle", Etudes philosophiques, 6 (1951), H.1, 82.

[3] Dagobert Frey, "Zuschauer und Bühne", Kunstwissenschaftliche Grundfragen (Wien, 1946), S.167ff.

Überperspektivität (Apperzeption), wie Rapp dargelegt hat,[1] sondern zunächst einmal der Übersicht im wörtlichen Sinn (Perzeption):

> Le problème de voir et d'entendre simultanément resterait insoluble si les "acteurs" se trouvaient mêlés aux spectateurs, car il requerrait que n'importe quelle personne présente dans l'enceinte voie et entende simultanément n'importe quelle autre personne, ce qui est impossible quand la densité des individus dépasse une certaine valeur par unité d'aire.[2]

Aber auch bei den durchschnittlichen technischen Voraussetzungen, die eine Guckkastenbühne für die Übermittlung bietet, können Informationsverluste durch verschiedenartige Störungen entstehen, so z.B. durch einen zu großen Abstand des Betrachters von der Rampe, durch einen ungünstigen Blickwinkel, durch eine zu geringe Lautstärke einzelner Sprecher, durch ungenügende Ausleuchtung des Bühnenraumes, durch Geräusche anderer Zuschauer und dergleichen mehr.[3]

Welche Mittel gibt es nun, eine Nachricht gegen Informationsverluste abzusichern? Generell bietet sich als vorbeugende Maßnahme eine Erhöhung der Redundanz an. Unter "Redundanz" versteht man in der Informationstheorie das Maß für die "Weitschweifigkeit einer Nachrichtenquelle".[4] Sie beruht auf einem Mehraufwand an Zeichen, der über das hinausgeht, was zur Übermittlung einer Nachricht unbedingt erforderlich wäre. Ein mündlicher Vortrag z.B. verlangt nach mehr Redundanz als ein Aufsatz zum gleichen Thema, weil das Konzentrat der Information für den Zuhörer verdünnt werden muß. Beim Telegramm andererseits wird man aus Kostengründen bemüht sein, die Weitschweifigkeit einer Nachricht möglichst zu verringern. Redundanz und Information stehen, grob gesprochen, einander diametral entgegen, denn Redundanz ist, wie man am Wort selbst ablesen kann,

---

[1] Handeln und Zuschauen, S.65ff. et passim.

[2] Moles, "Le théâtre antique", 82.

[3] Vgl. Schraud, S.36-39.

[4] Maser, Kommunikationstheorie, S.153.

Überflüssiges, bereits durch andere Zeichen Mitgeteiltes. Sie ist Verschwendung, kann aber, wie Moles bemerkt, auch nur "relative Verschwendung" sein.[1] Weil sie das Informationsangebot pro Zeiteinheit senkt, bildet sie möglicherweise eine Absicherung gegen Informationsverluste. Meyer-Eppler unterscheidet deshalb die eigentlich "förderliche Redundanz" von einer "leeren Redundanz", durch die keine "Vorsorge für verbesserte Resistenz gegen Fehler" bei der Übermittlung erbracht wird.[2]

Als gebräuchlichste Methoden, die Redundanz einer Nachricht zu erhöhen, nennt José Luis Aranguren die "Reduzierung der Übertragungsgeschwindigkeit" und die "Wiederholung der Emission einer Nachricht".[3] Bei der Lektüre eines Dramentextes gibt es tatsächlich beide Alternativen, nämlich schwierige Stellen langsamer oder notfalls noch einmal zu lesen. Entsprechende Redundanzverfahren bietet die Aufführung nicht, da der Zufluß an Zeichenträgern dort vom Rezipienten nicht selbsttätig reguliert werden kann: "Art de société dont les oeuvres s'inscrivent dans une durée limitée, le théâtre est, par nature, un art brutal qui recherche une efficacité immédiate."[4]

Um subtilere, weniger "brutale" Wirkungen zu erzielen, müssen die Kommunikatoren (vor allem Autor und Regisseur) im genügendem Maße Redundanz erzeugen, da eben der Zuschauer selbst nicht dazu in der Lage ist. Das kann mit rein sprachlichen Mitteln geschehen, etwa durch detaillierte Schilderungen oder eine kontinuierliche Gedankenführung. Auch nichtsprachliche Mittel ergänzen häufig einander und schaffen so Redundanz, z.B. wenn Kostüme, Requisiten und Bühnenbild aufeinander abgestimmt werden. Ebenso können Sprachliches und Nichtsprachliches

---

[1] Informationstheorie, S.63.

[2] Grundlagen der Informationstheorie, S.194.

[3] Soziologie der Kommunikation (München, 1967), S.65.

[4] Larthomas, S.36. - Die "Gewalttätigkeit" bestimmter Bühnenwirkungen kommt auch in der Herkunft des Wortes "Gag" zum Ausdruck, das eigentlich "Knebel" bedeutet.

sich gegenseitig unterstreichen, etwa Reden und Gesten oder Bühnenbild und beschreibende Worte.[1] Wird in einem dieser Bereiche die Redundanz bewußt herabgesetzt, wird sie zum Ausgleich anderswo wieder erhöht werden müssen: Bei gedanklich schwierigen Passagen beispielsweise wird der Spielleiter oft die Bewegungsregie stark einschränken; Aktionsreichtum auf der Bühne (z.B. eine Fechtszene) verlangt umgekehrt nach weniger tiefgründigen Reden. Entsprechend wird auch der Rhythmus einer Inszenierung einzurichten sein, indem man manchmal den Ablauf des Geschehens drosselt, ihn dann wieder beschleunigt und so das Informationsangebot pro Zeiteinheit reguliert. Eine vergleichbare Funktion erfüllen außerdem wiederkehrende Motive, parallele Ereignisse und andere Formen der Rekurrenz in einem Stück.

In der aufgezwungenen Rezeptionsgeschwindigkeit liegt also das entscheidende Minus des aufgeführten gegenüber dem schriftlichen Spieltext; in seiner Unmittelbarkeit, der Anschaulichkeit der theatralischen Darstellungsmittel, ist der große Vorteil zu sehen. Beide Kommunikationsformen des Theaters ergänzen sich also gewissermaßen: Die Lektüre eines Stükkes kann Informationsverluste bei der Aufführung ausgleichen und umgekehrt. Dies bestätigt noch einmal unsere anfängliche Feststellung, daß Theater weniger eine Doppelexistenz zweier autonomer Gebilde ist als vielmehr eine Art Symbiose, die zwei sich bedingende und einander ergänzende kommunikative Vorgänge verbindet. In den Worten Raymond Williams': "The drama is, or can be, both literature and theatre, not the one at the expense of the other, but each <u>because</u> of the other."[2]

---

[1] Vgl. Schraud, S.30f.

[2] <u>Drama in Performance</u> (London, 1968), S.4f.

e) Das Gesamtmodell

Der Weg des Informationsflusses, wie er hier skizziert worden ist, läßt sich am Gesamtmodell der theatralischen Kommunikation (Abbildung 4) ablesen. Es umfaßt Theater in seinen beiden Erscheinungsformen, dem geschriebenen Text und der Aufführung.[1] Deshalb ist es in seinem Aufbau auch wesentlich komplexer als das allgemeine Schema der ästhetischen Kommunikation (Abbildung 2). Dessen Einteilung in Kunstproduktion und Kunstkonsumtion ist jedoch in der vertikalen Gliederung des Gesamtmodells weiterhin deutlich zu erkennen.

Das Modell veranschaulicht noch einmal die Unterschiede zwischen den beiden Kommunikationsformen, die es vereint: Der Leser hat den mühsameren Zugang zum Stück, da er eine doppelte Entschlüsselung leisten muß. Was er mit Hilfe seiner Vorstellungskraft aus Haupt- und Nebentext an theatralischen Wirkungen "herauslesen" muß, das wirkt auf den Zuschauer direkt ein, ist gleich mit den Sinnen faßbar. Das Schema verdeutlicht aber auch, daß der Weg zum Theaterbesucher, den die Nachricht zurücklegt, weniger direkt ist, weil er über den künstlerischen Apparat führt, der seinerseits erst einmal Perzipient ist, bevor er Expedient werden kann. Mit der Länge des Übermittlungsweges steigt aber die Gefahr der Informationsverzerrung, wie Elizabeth Burns nachweist:

> The perception of a possible dramatic construction of action and theme by the dramatist is interpreted by the producer who projects his interpretation to the actors who in turn project it to the audience. The spectators then see something which has moved a long way from the

---

[1] Die gesellschaftlichen Randbedingungen von Kommunikationsprozessen, deren Einfluß auf die Zeichenauswahl der Kommunikationspartner bereits mehrfach angedeutet wurde, gehören eigentlich auch noch in das Modell. Badura erwähnt vor allem vier Faktoren: die Situation, in der sich die Partner befinden, ihr Informationsniveau, den emotiven Erlebnishorizont und ihre jeweiligen Interessen (Sprachbarrieren, S.19f.). Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurden sie im Modell ausgespart, da sie das Netz der Bezüge erheblich komplizieren würden.

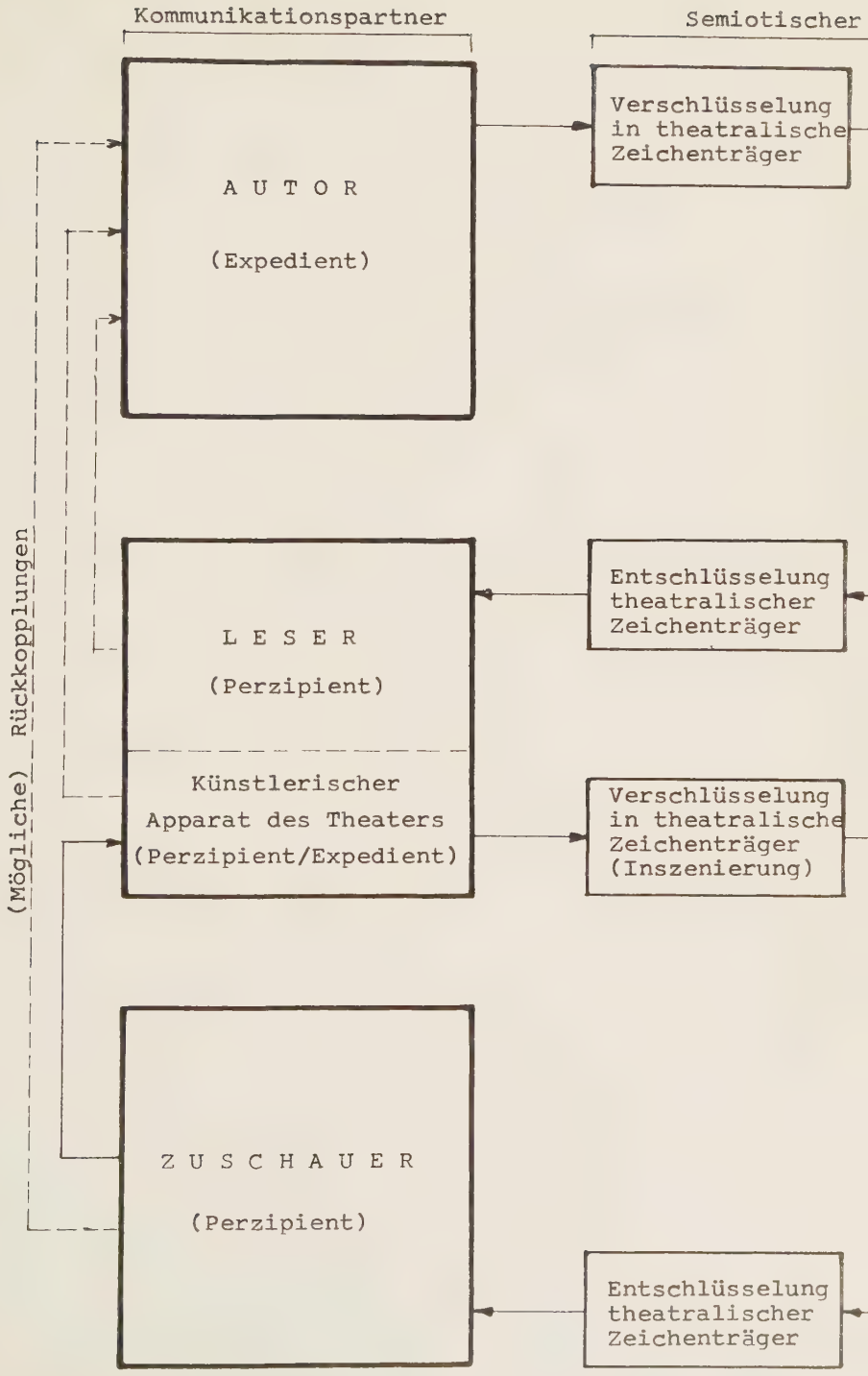
Kommunikationspartner
Semiotischer
A U T O R
(Expedient)
Verschlüsselung in theatralische Zeichenträger
L E S E R
(Perzipient)
Entschlüsselung theatralischer Zeichenträger
Künstlerischer Apparat des Theaters
(Perzipient/Expedient)
Verschlüsselung in theatralische Zeichenträger (Inszenierung)
Z U S C H A U E R
(Perzipient)
Entschlüsselung theatralischer Zeichenträger
(Mögliche) Rückkopplungen

Abbildung 4: Gesamtmodell der theatralischen Kommunikation

> dramatist's original perception and which they severally perceive according to their own experience and perspectives derived from their participation, at first or second hand, in the groups, communities and society in which they have lived their lives.[1]

So gesehen kann man sagen, daß die Wirkungen der Bühne zwar unmittelbarer, aber in höherem Maße vermittelt sind als die des geschriebenen Textes.

Schließlich läßt sich an dem Modell auch ablesen, daß es verschiedene Einstiegsmöglichkeiten für die Analyse des Kommunikationsprozesses Theater gibt. Es wäre beispielsweise denkbar, beim künstlerischen Apparat als Expedienten einzusetzen. Man hätte dann den Vorgang der Verschlüsselung anhand von Regiebüchern und anderen Dokumenten der Probenarbeit zu untersuchen. Ebenso könnte man die Phase der Übermittlung behandeln, etwa, indem man die Aufzeichnung einer Aufführung auswertet. Man sollte also nicht aus dem Auge verlieren, daß die im nächsten Teil gewählte Fragestellung ("Wieweit ist der Gebrauch nichtsprachlicher Darstellungsmittel bereits in der Textvorlage eingeplant und mit welchen semiotischen Funktionen?") nur einen von mehreren denkbaren Ansatzpunkten nutzt.

---

[1] Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life (London, 1972), S.14.

ZWEITER TEIL: THEATER ALS SEMIOTISCHER PROZESS

I DAS NICHTSPRACHLICHE ZEICHEN-REPERTOIRE DES THEATERS

1. Wesentliche Merkmale aller Zeichen

Nachdem wir im ersten Teil der Untersuchung Theater als kommunikativen Prozeß behandelt haben, soll nun das Schwergewicht auf den semiotischen Aspekt als Komplement im Gesamtmodell verlagert werden. Zwar ist schon ganz allgemein von "theatralischen Zeichenträgern" die Rede gewesen, aber was darunter zu verstehen ist oder wie der verfügbare Vorrat an Zeichen (in unserem Fall: an nichtsprachlichen Zeichen) aussieht, das bleibt noch zu klären. Voraussetzung dafür ist zunächst eine nähere Bestimmung des Begriffs "Zeichen".

Die Forderung nach einer Theorie der Zeichen (Semiotik) als eigenständiger Disziplin ist erst in unserem Jahrhundert erhoben worden, von Ferdinand de Saussure,[1] Charles S. Peirce,[2] Charles W. Morris.[3] Ihre sprachphilosophischen Ursprünge reichen jedoch über Leibniz und Locke weit bis in die Philosophie des Altertums zurück, bis zu Plato, Aristoteles und den Stoikern.[4] Für unsere Zwecke würde allerdings der beschwerliche Marsch durch die Geschichte des Zeichenbegriffs zu weit ab vom Wege führen, daher soll der alltägliche Sprachgebrauch als Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen dienen. Drei Beispiele mögen fürs erste genügen: Dunkle Wolken, so sagt man, sind ein

---

[1] Cours de linguistique générale (Neuaufl., Paris, 1969), S.33.

[2] Collected Papers, Bd. 5 (Neuaufl., Cambridge/Mass., 1965), Abschn. 488, S.335.

[3] Foundations of the Theory of Signs, International Encyclopedia of Unified Science, Bd. 1/2 (Chicago, 1938), S.1ff.

[4] Vgl. Charles W. Morris, Signs, Language and Behavior (New York, 1946), S.285-287; Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, S.51-53.

Zeichen für schlechtes Wetter. Ein Pfiff des Schiedsrichters ist das Zeichen zum Beginn eines Fußballspiels. Grünes Licht an der Ampel ist ein Zeichen für "Freie Fahrt". Welches sind die Gemeinsamkeiten dieser Erscheinungen?

Max Bense setzt bei seiner Zeichendefinition, die an Peirce anknüpft, folgendermaßen ein: "Zeichen ist alles, was zum Zeichen erklärt wird und nur was zum Zeichen erklärt wird."[1] Mit dieser so banal klingenden Feststellung hat er bereits eine wichtige Eigenschaft aller Zeichen erfaßt: ihre Konventionalität. Jegliche Verständigung durch Zeichen beruht auf einer Abmachung zwischen seinen Benutzern, die ausdrücklich (z.B. bei Geheimkodes) oder stillschweigend (z.B. bei "natürlichen Sprachen") getroffen worden ist und mit der man die Bedeutungen der Zeichen festgelegt hat. Nehmen wir unsere Beispiele: Selbst wenn man farbpsychologische Erklärungen ins Feld führen könnte, so ist die Entscheidung für die Farbkombination der Ampel im Grunde willkürlich gewesen. Das gilt ebenso für den Pfiff des Schiedsrichters als Zeichen zum Spielbeginn; auch hier ließe sich durch Vereinbarung ein anderes Signal einführen - man denke an die Sirene beim Eishockey. Schließlich beruht selbst die Deutung der dunklen Wolken auf einer vorherigen Festlegung, auch wenn sie weniger willkürlich ist als in den ersten beiden Fällen; man muß aber bedenken, daß ein Eingeborener dieselbe Naturerscheinung z.B. als Zeichen für den Groll der Götter verstehen könnte.

Weiter heißt es bei Bense: "Was zum Zeichen erklärt wird, ist selbst kein Objekt mehr, sondern Zuordnung (zu etwas, was Objekt sein kann); gewissermaßen Metaobjekt."[2] Hier wird auf eine andere Eigenschaft aller Zeichen hingewiesen, die unmittelbar einleuchtet: Zeichen besitzen Vertretungsfunktion, sie verweisen auf etwas anderes (die Wolken auf zukünftige Witterungsverhältnisse, der Pfiff auf den Beginn des Spiels, das Ampellicht auf ein bestimmtes Verhalten der Verkehrsteilnehmer).

---

[1] Semiotik, S.9.

[2] Ebd.

Daneben wird auch die Bindung des Zeichens an den Kommunikationsprozeß noch einmal deutlich: Ob etwas Zeichencharakter annimmt, d.h. nicht als Objekt, sondern als Metaobjekt aufgefaßt wird, hängt ganz von seinen Benutzern ab. Wenn jemand mit der Funktion einer Ampel nicht vertraut ist, wird er sie lediglich als Objekt (als einen Lichtreiz wechselnder Färbung), nicht aber als Metaobjekt wahrnehmen. Das gilt z.B. auch für Gaunerzeichen ("Zinken"), die nur für einen eingeweihten Kreis von Benutzern gedacht sind. Um ihren Zeichencharakter zu erkennen, braucht man nicht unbedingt zu wissen, was sie bedeuten, solange man weiß, daß sie etwas bedeuten. Den meisten Passanten jedoch kommen sie nur wie kindliche Kritzeleien oder Schmutzstellen vor.

Benses Schlußfolgerung: "Jedes beliebige Etwas kann (im Prinzip) zum Zeichen erklärt werden"[1] kann in dieser Form allerdings nicht akzeptiert werden. Eine Idee z.B. ist durchaus ein "Etwas", das aber nicht als Zeichen dienen kann, da ihm eine weitere Grundeigenschaft aller Zeichen fehlt: die Materialität. Ein Zeichen braucht ein physikalisches Substrat, einen Zeichenträger, weil nur dieser sich über einen Kanal von dem einen Benutzer zum anderen übermitteln läßt.

Alle genannten elementaren Eigenschaften von Zeichen - ihre Konventionalität, ihre Vertretungsfunktion, ihre Zugehörigkeit zu kommunikativen Prozessen, ihre Materialität - sind in der Zeichendefinition Adam Schaffs enthalten, von der wir auch bei der nachfolgenden semiotischen Analyse der nichtsprachlichen Darstellungsmittel ausgehen werden:

> Jeder materielle Gegenstand, seine Eigenschaft oder ein materielles Ereignis werden zum Zeichen, wenn sie im Prozeß der Kommunikation und im Rahmen der von den Gesprächspartnern angenommenen Sprache zur Mitteilung irgendeines Gedankens über die Wirklichkeit dienen, d.h. über die äußere Welt oder über das Innenleben (emotionale, ästhetische, volitionale Erlebnisse usw.) einer der am Kommunikationsakt teilnehmenden Seiten.[2]

---

[1] Ebd.

[2] Einführung in die Semantik (Frankfurt/Main, 1969), S.163.

2. Syntaktische Klassifikation der nichtsprachlichen Darstellungsmittel

a) Kriterien der Systematisierung

Um den Zeichenvorrat des Theaters überblicken und untersuchen zu können, sollen die in ihm enthaltenen Elemente zunächst einmal nach verschiedenen Kriterien eingestuft werden. Wenn dabei vereinfachend vom Zeichenrepertoire des Theaters die Rede ist, so sind damit die mehr oder minder allgemeingültigen Darstellungsmittel des europäischen Theaters der Neuzeit gemeint, diejenigen also, die auch für die spätere Analyse der Texte wichtig sind. Daß derartige Zeichenrepertoires je nach dem Stand der historischen Entwicklung und dem jeweiligen Kulturkreis recht unterschiedlich ausfallen können, daran sollen hin und wieder Vergleiche mit dem fernöstlichen Theater erinnern.

Im ersten Teil hatten wir die nichtsprachlichen Mittel grob nach primär darstellergebundenen und primär raumgebundenen unterschieden. Zum Bereich des Schauspielerischen gehören Mienen- und Gebärdenspiel, Haltung, Stellung und Bewegung im Raum (Raumgebärden) sowie die paraverbalen Darstellungsmittel, d.h. die stimmlichen Qualitäten und die Sprechweise. Die szenischen Mittel schaffen die Umwelt, in der sich die Akteure auf der Bühne bewegen: die Dekoration mit Kulissen und Versatzstücken, mit Bühnenaufbauten und Ausstattungsgegenständen, unterstrichen und erweitert durch die Beleuchtung. Hinzu treten bisweilen erläuternde Projektionen von Lichtbildern oder Filmen, schließlich auch Bühnenmusik und Geräuscheffekte. Auf der Grenze zwischen dem Schauspielerischen und dem Szenischen liegen die maskenbildnerischen Mittel und die Kostüme, die zwar nicht vom Darsteller hervorgerufen, aber unlösbar mit seiner Erscheinung verknüpft sind.

Auch die bereits behandelte Unterscheidung von Signalvorgängen und Signalkonfigurationen, von "lebendigen" und "toten" Zeichenträgern also, kann den Aufbau des Zeichenvor-

rats verdeutlichen, über den das Theater verfügt. Moles hat diese Betrachtungsweise weiter verfeinert, indem er die Wahrnehmungselemente nach ihren raum-zeitlichen Dimensionen gliedert.[1] Signalkonfigurationen besitzen demnach bis zu drei räumliche Dimensionen, Signalvorgänge zusätzlich noch eine Ausdehnung in der Zeit, wobei die räumlichen Dimensionen auch entfallen können.

Die meisten nichtsprachlichen Mittel lassen sich leicht nach dieser Methode einordnen. Schwierigkeiten bereiten lediglich paraverbale Darstellungsmittel, Bühnenmusik und Geräuscheffekte auf der einen und die Beleuchtung auf der anderen Seite. Bei den ersten drei stellt sich die Frage, ob sie - wie akustische Vorgänge überhaupt - eine räumliche Dimensionalität besitzen. Moles bestreitet dies; er legt Musik und Sprache als rein zeitliche Nachrichten fest. Als solche sind sie, im Gegensatz zu räumlichen Nachrichten (z.B. Gemälden, Plastiken), nicht "einer zeitlichen Abwicklung durch Abtasten fähig."[2] Mit anderen Worten: Eine rein zeitliche Nachricht wird als Kette von Zeichenträgern sukzessiv empfangen; Reihenfolge und Geschwindigkeit der Perzeption werden allein vom Sender festgelegt. Das gilt für Musik als Abfolge von Tönen ebenso wie für die gesprochene Sprache als Abfolge von Lauten.

Bei Nachrichten mit nur räumlichen Dimensionen wird dem Empfänger keine Kette, sondern ein komplexes Gebilde von Zeichenträgern gleichzeitig übermittelt. Was nicht - wörtlich genommen - auf den ersten Blick zu erfassen ist, muß nacheinander abgetastet werden. Bei diesem Vorgang, der eine räumliche Nachricht in eine zeitliche umsetzt, besitzt der Perzipient ein gewisses Maß an Freiheit, die Aufnahmegeschwindigkeit und -reihenfolge selbst festzulegen. So kann in der Regel kein Betrachter gezwungen werden, die Komponenten eines Gemäldes als eine ganz bestimmte, vom bildenden Künstler vorgeschriebene Sequenz wahrzunehmen.

---

[1] Informationstheorie, S.20f.

[2] Ebd., S.20.

Unter diesen Voraussetzungen scheint es gerechtfertigt, die Bühnenmusik, die Geräuscheffekte und die paraverbalen Darstellungsmittel auf die zeitliche Dimension zu beschränken, da sie vom Zuhörer nicht in frei gewählter Abfolge abgetastet werden können. Der Ausdruckspsychologe Johannes Rudert geht von derselben Annahme aus:

> Während beim Mienenspiel oder beim ganzkörperlichen Gebaren die Leibeserscheinung als Gebilde vor dem Auge des Empfängers steht, und an ihr, als der bestehenden, die ausdrückenden Abwandlungen sich vollziehen, fehlt dem Gehörseindruck des stimmlichen Ausdrucks diese Bindung an ein dingliches, zeitunabhängiges Substrat.[1]

Wenn demnach die Anwendbarkeit des Abtastverfahrens als Hinweis auf räumliche Dimensionalität gilt, so kann man die Bühnenbeleuchtung der Einfachheit halber als dreidimensional (manchmal auch mit einer zeitlichen Dimension dazu) einstufen, obwohl die Zuschauer strenggenommen nicht den Lichtkegel selbst abtasten, sondern die durch das Licht hervorgehobenen oder mitgeformten Objekte auf der Bühne.

Unter dem Gesichtspunkt der Übermittlung in Raum und Zeit läßt sich nunmehr das Zeichenrepertoire des Theaters folgendermaßen gliedern:

1. Nur eine räumliche Dimension (L) besitzen die Texte gemalter oder projizierter Schrifttafeln und Spruchbänder. - Es ließe sich einwenden, daß eine Schriftzeile ebenso wie ein Bild zwei räumliche Dimensionen besitze. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß die Zeichenfolge der Schrift streng linear angeordnet ist, d.h. daß die Reihenfolge der Wahrnehmung - anders als beim Bild - bereits festliegt und nicht vom Empfänger mitbestimmt werden kann. Daher wird den Schriftzeichen nur eine räumliche Dimension zugeordnet.

---

[1] "Vom Ausdruck der Sprechstimme", Ausdruckspsychologie, hg. Robert Kirchhoff (Göttingen, 1965), S.429f. - Eine dem Abtasten nahekommende Perzeptionsweise würden z.B. Geräusch-"kulissen" (anhaltendes Stimmengewirr u.dgl.) oder polyphone Musik erlauben, sofern sie auf der Bühne selbst erzeugt werden und damit die Möglichkeit zur räumlich differenzierenden Aufnahme (in eigener "Tonregie") gegeben ist.

2. Nur eine zeitliche Dimension (T) besitzen, wie bereits vereinbart, Bühnenmusik und Geräuscheinblendungen, aber auch die paraverbalen Darstellungsmittel, die unlöslich mit dem gesprochenen Wort verbunden sind, welches ebenfalls nur eine zeitliche Dimension besitzt.

3. Eine räumliche und eine zeitliche Dimension (LT) weist die Laufschrift auf, die allerdings im Theater nur selten Verwendung findet. Sie kann, wie in der satirischen Revue Oh What a Lovely War, an die Stelle von Schrifttafeln treten.

4. Zwei räumliche Dimensionen (L_2) finden sich bei den gemalten Kulissen, bei Hänge- und Versatzstücken sowie bei projizierten Bühnenbildern und kommentierenden (nichttextlichen) Dias.

5. Zwei räumliche und eine zeitliche Dimension (L_2T) weisen Filmprojektionen auf, die seit Piscator immer wieder zum Bestandteil des theatralischen Zeichenrepertoires - meist mit erläuternder Funktion - gemacht worden sind.

6. Drei räumliche Dimensionen (L_3) lassen sich bei den Bühnenaufbauten, den Ausstattungsgegenständen und Requisiten, bei Kostümen und Masken nachweisen, ebenso bei den statischen Formen der schauspielerischen Mittel, der Haltung der Darsteller und ihrer Stellung im Raum. Auch die Beleuchtung kann im wesentlichen zu dieser Gruppe gerechnet werden.

7. Drei räumliche und eine zeitliche Dimension (L_3T) finden sich bei den kinetischen schauspielerischen Mitteln: der Mimik und der Pantomimik (Gebärden und Raumgebärden). Im Bereich des Szenischen wären einige spezielle Beleuchtungseffekte zu nennen, die die Raumgebärden der Darsteller mitvollziehen (Verfolgungsscheinwerfer) oder ihnen eine Eigenbewegung entgegensetzen (Stroboskopblitze u.dgl.). Zu erwähnen ist darüberhinaus der Einsatz der Drehbühne und des von Piscator eingeführten, aber höchst selten genutzten "laufenden Bandes".[1]

---

[1] Vgl. Erwin Piscator, Das politische Theater (Berlin, 1929), S.190ff.

Neben der Dimensionalität der Zeichenträger bietet sich auch noch eine Gliederung nach dem jeweiligen Perzeptionskanal an. In der Mehrzahl handelt es sich um optische Wahrnehmungselemente; von den genannten Darstellungsmitteln zählen lediglich die paraverbalen, die Bühnenmusik und die Geräuscheffekte zu den akustischen Mitteln. Tast-, Geruchs- und Geschmacksinn werden gewöhnlich von der Aufführung nicht angesprochen. Bei einigen Versuchen experimenteller Theatergruppen allerdings, deren Gemeinsamkeit darin zu suchen ist, daß sie die räumliche und rollenbezogene Trennung von Spielenden und Zuschauenden aufheben wollen und den ursprünglichen Ritualcharakter des Theaters betonen, finden sich auch vereinzelt taktile, olfaktive und gustative Zeichenträger.

Berührungskontakte standen beispielsweise beim Liquid Theatre aus Los Angeles im Mittelpunkt der Aktionen. Ein Mitbegründer berichtet:

> Each visitor ... had to pass through the "sensual maze". They had to go through with their eyes closed. They had to trust us. In the maze, the people were touched, patted, stroked, fed, hugged, squeezed, rocked and, in the end, kissed by a man and by a woman.[1]

Der Verfasser resümiert: "It was Theatre of Touch. It was an experiment in making people feel good."[2] - Ähnliche Formen taktiler Kommunikation sind symbolische Gesten, wie sie z.B. das Firehouse Theatre in Minneapolis verwendet hat. Marlow Hotchkiss, einer der führenden Köpfe der Truppe, erläutert:

> With the participants we go through what we call a celebration of the Faustian impulse. We wash the hands of some and then try to get them to wash the hands of others. When it's successful, each person virtually becomes a priest washing the hands of the others.[3]

Berührungen können aber auch gegen das Publikum, zum Zwecke der Provokation eingesetzt werden. So wurde im Stück eines amerikanischen "Guerillatheaters"[4] den Zuschauern ein blu-

---

[1] Lance Larsen, "Liquid Theatre", tdr: The Drama Review, 15 (1970/71), H.3 (T 51), 92.

[2] Ebd., 91.

[3] Saul Gottlieb, "Awkwardness Is Not a Bad Thing", tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.1 (T 45), 122.

[4] Vgl. Richard Schechner, "Guerilla Theatre: May 1970", tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.3 (T 47), 163-168.

tiges Schweineohr in die Hand gedrückt, in der Absicht, ihnen Kriegsgreuel besser erfahrbar und "begreiflich" zu machen, als dies die Massenmedien ermöglichen.[1] Noch rauher ging man schließlich in "The Game Show" beim Chicagoer Unity Theatre mit den Zuschauern um: Einige wurden von gespielten Polizisten mit Knüppelhieben traktiert, und denjenigen, die bis zum Ende ausharrten, verriet man dann, daß die meisten Opfer (d.h. nicht alle) Ensemblemitglieder waren, die sich durch Polster geschützt hatten.[2] Das wäre, gemessen am Liquid Theatre, das andere Extrem taktiler Kommunikation.

Olfaktive und gustative Mittel werden selbst von experimentierfreudigen Ensembles nur spärlich eingesetzt. Zu nennen ist der Geruch von Räucherstäbchen, mit dem etwa das Living Theatre[3] oder die Genfer Theaterkommune Tréteaux Libres[4] gearbeitet haben, sowie die Abendmahlszene aus "The Cry of the People for Meat", in der das New Yorker Bread and Puppet Theatre Brot unter die Anwesenden austeilt. Der Leiter der Gruppe, Peter Schumann, begründet dies mit den Worten:

> We sometimes give you a piece of bread along with the puppet show because our bread and theatre belong together. For a long time the theatre arts have been separated from the stomach. Theatre was entertainment. Entertainment was meant for the skin. Bread was meant for the stomach. The old rites of baking, and eating, and offering bread were forgotten. [...] The bread shall remind you of the sacrament of eating.[5]

Die Affinität zu religiösen Ritualhandlungen ist bei den meisten dieser Darstellungsmittel, die Tast-, Geruchs- und Geschmacksinn ansprechen, offensichtlich; in den Äußerungen von Hotchkiss und Schumann verrät dies bereits die Wortwahl. Auch im sakralen Bereich spielen, wenn das Gegenüber von Darstellendem (dem Geistlichen) und Zuschauenden und Zuhörenden (der Gemeinde) aufgehoben werden soll, taktile, olfaktive und gustative Mittel eine besondere Rolle. Man denke an die Taufe, das Handauflegen, die Verwendung von Weihrauch und an das Verteilen von Brot und Wein beim Abendmahl.

---

[1] Vgl. Jens Heilmeyer und Pea Fröhlich, Now: Theater der Erfahrung (Köln, 1971), S.10.

[2] Wieland Schulz-Keil, "This Day Could Be the First Day of the Rest of Your Life: Theater als Taufe", Theater heute, 10 (1969), H.9, 31.

[3] Heilmeyer/Fröhlich, S.288.

[4] Peter Fischer, "Revolution durch die nackte Sprache des Theaters", Frankfurter Rundschau, 8. Mai 1971, S.V, Spalte D.

[5] "Bread and Puppets", tdr: The Drama Review, 14 (1969/70), H.3 (T 47), 35.

Die Aufteilung der Elemente des Zeichenrepertoires nach den Gesichtspunkten ihrer Produktion (schauspielerische oder szenische Mittel), ihrer Übertragung (Signalvorgänge oder Signalkonfigurationen, bzw. räumliche und/oder zeitliche Dimensionalität) und ihres Empfangs (visuelle oder auditive Rezeption) ist in Tabelle I zusammengefaßt worden. Aus ihr ist auch ersichtlich, daß einige Kombinationsmöglichkeiten schon rein theoretisch ausgeschlossen sind; die entsprechenden Felder sind schraffiert. Feld A und D bleiben unbesetzt, weil visuelle schauspielerische Mittel darstellergebunden sind und damit zwangsläufig drei Dimensionen im Raum besitzen. Aus demselben Grund ist auch Kombination C unmöglich. Feld B ist frei, da akustische Mittel nicht ohne die zeitliche Dimension auftreten können, und weil sie - wenn überhaupt - drei räumliche Dimensionen besitzen (man kann weder linear noch flächig hören), sind auch die mit E markierten Verbindungen ausgeschlossen.

Die gesamte Aufstellung, das muß einschränkend gesagt werden, kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, schon deshalb nicht, weil es kein universales und überzeitliches Zeichenrepertoire des Theaters gibt. Bei den szenischen Mitteln verdeutlicht das ein Blick in die Tabelle, wo sich neben jahrhundertealten wie dem bemalten Prospekt andere finden, die erst durch die jüngste Entwicklung der Bühnentechnik, vor allem auf elektrischem und elektroakustischem Gebiet, ermöglicht wurden. Aber auch die schauspielerischen Mittel sind keineswegs so allgemeingültig und zeitlos, wie man vielleicht vermuten könnte. Ein Vergleich mit dem fixen Gebärdenkanon des klassischen indischen Theaters mag daran erinnern, daß auch der Gebrauch scheinbar "natürlicher" mimetischer Darstellungsformen eine konventionelle Festlegung ist[1]

---

[1] "'Natural behaviour' on the stage is, clearly, as much an artifact as stylised or rhetorical acting. The actor's style is a response not only to the expectations of the society in which he lives but also to the demands of the dramatist who 'writes in' the degree of personification or impersonation required for his characters." Burns, Theatricality, S.171.

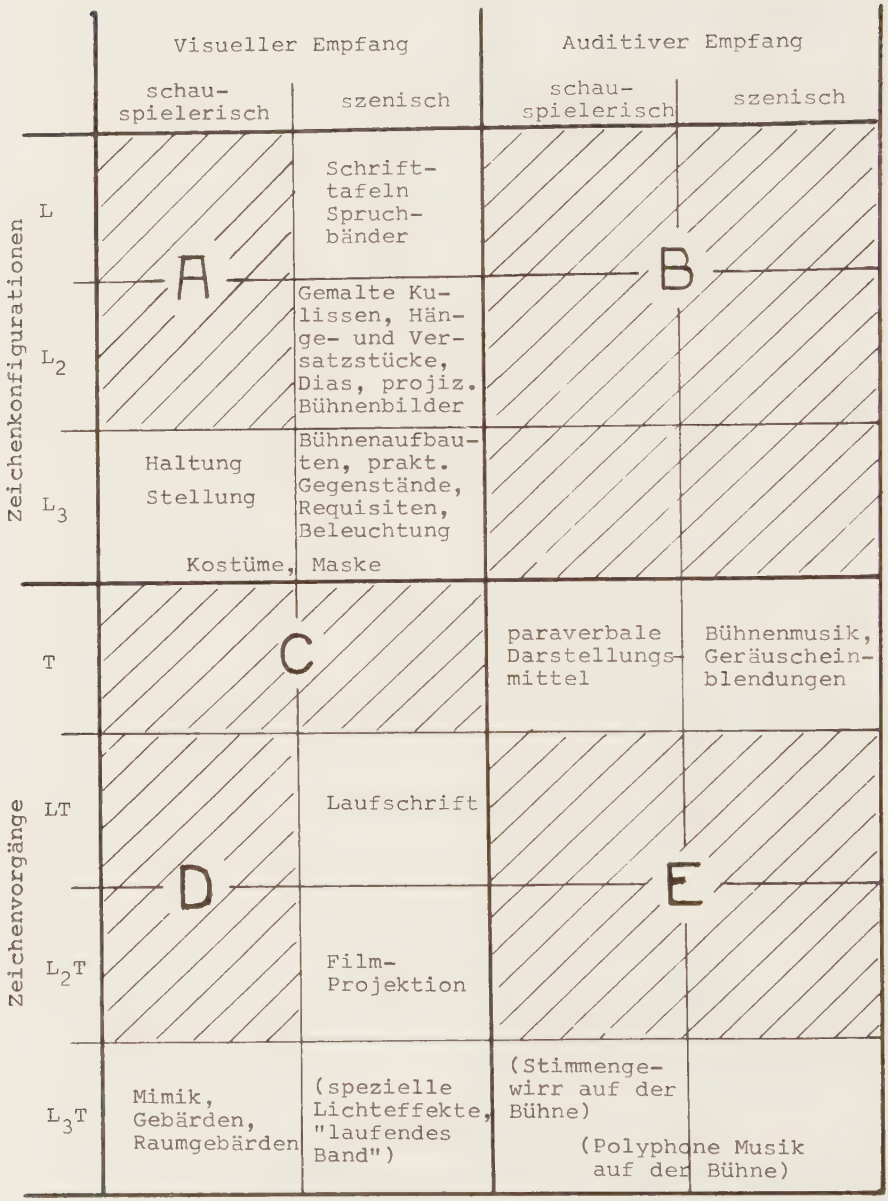

Tabelle I:
Systematik der nichtsprachlichen theatralischen Mittel

und damit zum Objekt der Semiotik gemacht werden kann. Zu dem gleichen Ergebnis würde jede diachronische Analyse einer bestimmten Theatertradition führen. Wie schnell sich der Wandel im Repertoire der Mittel (zumindest im Intensitätsgrad ihrer Verwendung) vollzieht, läßt sich an Film- oder Tondokumenten von Aufführungen ablesen, die nur wenige Jahrzehnte zurückliegen.

b) Überblick über das Repertoire theatralischer Zeichenträger

Noch eine weitere Einschränkung ist im Hinblick auf die Tabelle notwendig; sie betrifft den Aufbau der angeführten Komponenten. Diese sind in der Mehrzahl keine elementaren Bestandteile, sondern "Superzeichen", d.h. Zeichen höherer Ordnung, die sich aus mehreren Einzelzeichen zusammensetzen. Es wäre daher notwendig, diese Gebilde weiter zu segmentieren. Die systematische Durchführung eines solchen Verfahrens würde allerdings erfordern, daß allein für die darstellerischen Mittel umfangreiches Material aus der Physiologie, der funktionellen Ausdruckslehre, der Phonetik usw. hinzugezogen werden müßte.[1] Im folgenden kann daher die Methodik einer solchen Systematisierung auf syntaktischer Ebene, d.h. unter vorläufigem Ausschluß der Semantik,[2] nur angedeutet werden:

---

[1] Einen Teilversuch dieser Art unternimmt Klünder (Theaterwissenschaftliche Dramaturgie, S.2-137).

[2] Die Beschränkung auf die syntaktische Ebene erklärt sich daraus, daß den einzelnen schauspielerischen Mitteln ohne Beachtung des jeweiligen Kontextes keine festumrissene Bedeutung zugeschrieben werden kann. Am ehesten wäre dies noch bei streng stilisierten Darstellungstechniken möglich, so bei der mime pure (vgl. Frank, Informationsästhetik, S.62ff.) oder dem klassischen indischen Theater, in dem jede Bewegung, vor allem auch die Handstellungen, eine feste Denotation besitzt. Vgl. Heinz Kindermann (Hg.), Fernöstliches Theater (Stuttgart, 1966), S.37.
Für die gewohnte realistische Spielweise gilt dies nicht, wie ein Montageexperiment des sowjetischen Filmregisseurs Kuleshow beweist: Er verband dieselbe Großaufnahme eines Männergesichtes mit drei verschiedenen Einstellungen (Teller Suppe, Leiche, liegende Frau), um Hunger, Trauer und Begehrlichkeit auszudrücken; jedesmal wirkte der mimische Ausdruck überzeugend. Vgl. Hilmar Hoffmann, Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage (Bochum, 1969), S.26.

Weder praktikabel noch ergiebig scheint es, eine Unterteilung bis zu den kleinstmöglichen Wahrnehmungselementen vorzunehmen. Bense unterscheidet bei visuellen Zeichenträgern zwei Arten solcher "Perzepteme", die Formelemente ("Formeme") und die Farbelemente ("Chromeme").[1] Nun läßt sich beispielsweise eine Graphik durch eine Rasterung in elementare Flächen, Kurven, Geraden oder gar Punkte zerlegen;[2] eine präzise Aufgliederung nach Helligkeits- und Sättigungsgraden der Farben dürfte dagegen größere technische Schwierigkeiten bereiten. Grundsätzlich kann aber jeder Raster nur eine von unzähligen Segmentierungsmöglichkeiten verwirklichen. Darüberhinaus ist fraglich, ob ein solches Verfahren bei dreidimensionalen Objekten, zu denen die Mehrzahl der visuellen Zeichenträger des Theaters zu rechnen ist, überhaupt angewandt werden kann, da sich die Rasterungsmöglichkeiten durch die verschiedenen denkbaren Perspektiven ins Unermeßliche potenzieren.

Als brauchbarer für eine syntaktische Analyse der schauspielerischen Mittel erweist sich der Ansatz Ray L. Birdwhistells, der ein Repertoire von Bewegungselementen, sogenannten "Kinemen", aufgestellt hat,[3] das man als Grundlage für eine systematische, semiotisch orientierte "Kinematik"[4] ansehen darf. Beim Mienenspiel beispielsweise besitzen die Augen und der Mund die größte Beweglichkeit (und damit auch Ausdrucksfähigkeit). Ihre möglichen Positionen umfassen nach Birdwhistell fast Dreiviertel des kinetischen Repertoires des Gesichtes, selbst wenn man die Bewegungen der Augenbrauen und des Kinnes nicht hinzuzählt.[5] Der verfügbare Bestand an Ausdrucksvarianten der Mimik ist bei einer naturalistischen

---

[1] Design, S.92ff.

[2] Vgl. Hans Brög, Semiotische und numerische Analyse zweier Holzschnitte von Albrecht Dürer (Stuttgart, Phil. Diss., 1968).

[3] Introduction to Kinesics (Louisville, o.J. [1952]).

[4] Vgl. Koch, Varia, S.211ff.

[5] Kinesics, S.40-44.

Spielweise recht offen. Er läßt sich aber durch Konvention (etwa bei der Pantomime) oder durch den Gebrauch von Masken begrenzen. Unter "Maske" ist nicht nur die "plastische Maske" (eine Gesichtsbedeckung aus Stoff, Holz, Leder oder anderem Material) zu verstehen, die das Mienenspiel teilweise oder ganz unterbindet, sondern auch die "geschminkte Maske", bei der Farben und Kitt unmittelbar auf die Gesichtshaut aufgetragen werden. Auch Bärte und Perücken bestimmen den Umfang des Repertoires an "Facialen"[1] mit. Aus der Sicht des Rezipienten kommt allerdings noch ein entscheidender Faktor hinzu: der Abstand von der Bühne. Bereits in einem Theatergebäude mittlerer Größe verlieren sich für die Mehrzahl der Zuschauer viele Feinheiten des Gesichtsausdrucks. An ihre Stelle müssen dann - soweit dies möglich ist - andere schauspielerische Mittel treten, die auch auf größere Entfernung noch wahrgenommen werden können.

Unter "Pantomimik" soll hier die gesamte Vielfalt des Gebärdenspiels verstanden werden, die über die eigentliche "Mimik" hinausgeht. Der Bereich der Pantomimik gliedert sich in Bewegungen, die ohne einen Stellungswechsel vollzogen werden (Gebärden), und in solche, die Positionsveränderungen einschließen (Raumgebärden). Das statische Pendant zum Zusammenspiel der Gebärden ist die Haltung, zu den Raumgebärden die Stellung. Dabei ist in das Gesamt der Gebärden das Mienenspiel eingeschlossen, während in jede Bewegung im Raum wiederum Gebärden miteinbezogen sind und eine bestimmte Haltung als Ausgangs- und Endpunkt. Das Verhältnis der visuellen schauspielerischen Mittel zueinander erweist sich somit als eine Schachtelung, die einen statischen Aspekt (Miene - Haltung - Stellung) und einen entsprechenden kinetischen Aspekt (Mienenspiel - Gebärden - Raumgebärden) besitzt.

Wie bei der Mimik, so liegt es auch der bei Pantomimik nahe, eine Gliederung nach den Körperpartien vorzunehmen, mit denen die visuellen Darstellungsmittel erzeugt werden: Kopf,

---

[1]Koch, Varia, S.220.

Hals, Schultern, Rumpf, Arme und Hände, Beine und Füße.[1] Das verfügbare Repertoire ist aufgrund der zahllosen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten theoretisch fast unbegrenzt. In der Praxis wird es durch die Kommunikationssituation zwangsläufig vereinfacht, weil die Mittel der "Körpersprache" auch bei größerem Sichtabstand noch erkennbar und sofort verständlich sein müssen. Neben diesen funktionellen Beschränkungen finden sich oft noch kulturspezifische, die religiösen oder rein ästhetischen Ursprungs sein können. So hat beispielsweise das Nātyashāstra, die nahezu zweitausend Jahre alte theoretische Grundlage des indischen Theaters, die Anzahl der Finger- und Handhaltungen exakt festgelegt.[2] Auch das elisabethanische Theater hat einen Kanon manueller Gebärden gekannt.[3] Die mime pure endlich verzichtet sogar gänzlich auf das Fingerspiel.[4]

Schließlich muß man auch noch beachten, daß, ebenso wie das Zeichenrepertoire der Mimik durch maskenbildnerische Mittel mitgeformt wird, die Kostüme und gelegentlich auch Requisiten die Ausdrucksvielfalt der Pantomimik prägen. Allein der Schnitt der Kleidung setzt dem Gebärdenreichtum (und damit dem Zeichenvorrat) unterschiedliche Grenzen: Ein wallendes, faltenreiches Gewand gestattet bei weitem kein so differenziertes Körperspiel wie das schmucklose, enganliegende Trikot des Pantomimen. In der chinesischen Oper geht die Verschmelzung von Gebärden und Kostümgestaltung sogar noch weiter: Kindermann weiß von "sprechenden Ärmeln" zu berichten, die die unterschiedlichen Seelenzustände einer Figur wiedergeben.[5]

---

[1] Vgl. Birdwhistell, S.36ff.

[2] Kindermann, Fernöstliches Theater, S.37.

[3] Vgl. die Illustrationen aus John Bulwers Chirologia und Chironomia (1644). Abgedruckt in: B.L. Joseph, Elizabethan Acting (London, 1951), S.40-48.

[4] Frank, Informationsästhetik, S.77.

[5] Fernöstliches Theater, S.7. Siehe auch: S.348f.

Ähnlich systematisch wie die darstellerischen Mittel lassen sich die szenischen nicht unterteilen, zumindest nicht weiter, als dies in Tabelle I, entsprechend ihrer raum-zeitlichen Dimensionalität, bereits geschehen ist. Davon sind in erster Linie die Bühnenaufbauten, die praktikablen Gegenstände und die Requisiten betroffen, die erfahrungsgemäß die Mehrzahl der szenischen Mittel in einem Theaterstück bilden. Sie nach Größe oder verwendetem Material aufzugliedern, würde wenig einbringen. Eher lassen sie sich nach ihrem Gebrauchswert klassifizieren;[1] damit aber hätten wir die Grenzen der syntaktischen Analyse bereits überschritten.

Merklich erweitert hat sich das Repertoire szenischer Darstellungsmittel, als vor etwa neunzig Jahren die elektrische Bühnenbeleuchtung eingeführt wurde. Die bis dahin verwendeten Lichtquellen (Kerzen, Öllampen, Gaslicht) erlaubten im großen ganzen nur eine Allgemeinbeleuchtung, die keine eigene Ausdruckskraft besitzt:

> An evenly lighted object shows no sign of receiving its brightness from somewhere else. Its luminosity ... appears as a property inherent in the thing itself. The same is true for a uniformly lighted room.[2]

Durch das elektrische Licht wurden die Voraussetzungen geschaffen, die Bühnenbeleuchtung leichter zu regulieren und damit auch vielfältiger einsetzen zu können. Von da ab hat das Licht die wesentliche Aufgabe erhalten, "als Effektbeleuchtung eine künstlerische Absicht sinnfällig sichtbar zu machen",[3] d.h. man verlieh ihm eine eigene Zeichenfunktion. Zusätzlich ergaben sich Projektionsmöglichkeiten, die Texte und Dias, Filme und ganze Bühnenbilder umfassen.

---

[1] Vgl. den Zahlenschlüssel im Anhang, besonders die Kategorien "Bühnenaufbauten", "praktikable Gegenstände" und "Requisiten".

[2] Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception (Berkeley, 1954), S.249.

[3] Walther Unruh, "Lichtregie und Illusion", Maske und Kothurn, 2 (1956), H.2, 167. Vgl. auch: Lee Simonson, "The Ideas of Adolphe Appia", The Theory of the Modern Stage, hg. Eric Bentley (Harmondsworth, 1968), S.33ff.

Inwieweit das Repertoire an szenischen Mitteln, von den gemalten Kulissen über die Bühnenaufbauten, die praktikablen Gegenstände und Requisiten bis hin zur Vielfalt der Beleuchtungs- und Projektionsverfahren von Autor und Regisseur ausgeschöpft werden kann, hängt zunächst einmal von den technischen Möglichkeiten ab, über die das Theater der Zeit und, für den Spielleiter, die jeweilige Bühne verfügen. Aber vielfach besteht der ästhetische Reiz einer Darstellungsweise gerade darin, daß sie auf szenische Mittel verzichtet, um sie, wie z.B. in der Pantomime, durch schauspielerische wiederzugeben. Solch freiwillig auferlegte Sparsamkeit und Formstrenge findet sich auch im asiatischen Theater:

> Alle Bewegungen im Raum erfolgen objektlos - und das Publikum weiß doch sofort, worum es geht. Riegel werden zurückgeschoben, Türen geöffnet, Schwellen werden überschritten - obwohl nicht das geringste Versatzstück oder Requisit auf der Bühne steht. Ja selbst Lichtdifferenzen, etwa das Gegenüber von durchsonntem Raum draußen und Dämmerlicht im Heiligtum drinnen wird pantomimisch und vom Mienenspiel her verdeutlicht, ohne Zuhilfenahme von Türen oder Beleuchtungskörpern.[1]

Unter den akustischen Zeichenträgern des Theaters sind die paraverbalen Darstellungsmittel die bedeutsamsten. Zwar sind sie unlöslich mit sprachlichen Zeichen verknüpft, doch besitzen sie durchaus einen eigenständigen Aussagewert, wie Ivan Fónagy durch eine Gegenüberstellung von schriftlichem und mündlich vorgetragenem Text deutlich macht:

> Dans le premier cas [le texte imprimé], l'information du texte est déterminée sur le plan phonologique par le nombre et la fréquence des phonèmes dans une langue donnée. La transmission par textes imprimés peut éventuellement distordre le message (fautes d'impression), mais n'y peut rien ajouter. La transmission orale augmente au contraire nécessairement l'information du message, puisqu'au choix des phonèmes s'ajoute le choix du son concret représentant un phonème donné.[2]

---

[1] Kindermann, S.10.

[2] "L'information du style verbal", Linguistics, 4 (1964), 23.

Zu Recht fordert daher auch Klaus R. Scherer, die Stimmqualität und Sprechweise seien "deutlich vom Sprachinhalt abzugrenzen, der erst mit Hilfe eines Sprachkodes vom Empfänger unter Hinzutreten kognitiver Prozesse entschlüsselt wird."[1]

Eine Gliederung der paraverbalen Darstellungsmittel kann sich an der Einteilung orientieren, die Rudolf Fährmann für die Sprechmerkmale der Alltagssprache vorgenommen hat.[2] Er unterscheidet zunächst zwei große Gruppen, die "habituellen Stimmqualitäten" und die "individuellen Verlaufsqualitäten". Unter "habituellen Stimmqualitäten" sind nach seiner Festlegung "alle jene Ausdrucksmodi zu verstehen, die aufs engste mit der persönlichen Konstitution verwoben und daher exogenen Einflüssen am allerwenigsten ausgesetzt sind."[3] Hierzu zählt er die Stimmlage (hoch oder tief), die Lautstärke (stark oder schwach), die Stimmfülle (voll/tragend oder dünn/resonanzarm) und die Klangfarbe (dunkel oder hell; kalt/hart oder warm/weich; rauh oder klar). Als "individuelle Verlaufsqualitäten" des Sprechausdrucks bezeichnet Fährmann

> alle jene Sprechmerkmale, die ihren Ausgangspunkt zwar ebenfalls aus der persönlichen Konstitution nehmen, die aber im Laufe der individuellen Entwicklung und in der Auseinandersetzung mit der Umwelt geformt werden und Gestalt gewinnen.[4]

Zu dieser Gruppe rechnet er das Sprechtempo (langsam oder rasch), den rhythmischen Ablauf (gleichmäßig oder ungleichmäßig; flüssig oder stockend; gelöst oder gespannt), die Artikulation (deutlich oder undeutlich) und die Akzentuierung, die er wiederum in drei Untergruppen aufspaltet: Der "melodische Akzent" wird bestimmt durch den Grad der Abweichung von der mittleren Stimmlage; der "dynamische Akzent" umfaßt

---

[1] Non-verbale Kommunikation (Hamburg, 1970), S.7.

[2] Die Deutung des Sprechausdrucks (Bonn, 1960), S.28-75.

[3] Ebd., S.30.

[4] Ebd., S.44.

die Variationen in der Lautstärke; der "agogische oder temporale Akzent" schließlich ergibt sich aus dem Wechsel des Sprechtempos im zeitlichen Verlauf (die Pausengestaltung eingeschlossen).[1]

Wendet man diese Aufgliederung auf Textvorlagen von Theaterstücken an, so zeigt sich, daß die individuellen Verlaufsqualitäten überwiegend nur implizit, als prosodische Elemente im Haupttext, angelegt sind. Teilweise tauchen sie auch, wie alle Angaben zu den habituellen Stimmqualitäten, im Nebentext auf. Aber es bleibt - wie immer, wenn Formen der Präsentation diskursiv wiedergegeben werden - ein weiter Spielraum, der die sprachliche Ausgestaltung überwiegend den Fähigkeiten der Darsteller oder der Phantasie des Lesers überläßt. Eine Reihe von Faktoren schränken jedoch auch hier, wie bei den anderen nichtsprachlichen Mitteln, die theoretisch gegebene Bandbreite an Darstellungsmöglichkeiten ein. Man denke an dramatische Konventionen wie den Gebrauch der Verssprache und, im Falle der Aufführung, an die jeweiligen akustischen Bedingungen und die habituellen Stimmqualitäten der einzelnen Schauspieler.

3. Kommunikationsebenen des Theaters: Darstellende und dargestellte Kommunikation

Nach diesem eher kursorischen Überblick über die nichtsprachlichen Zeichenträger des Theaters, der sich auf die syntaktische Ebene beschränkt hat, ergibt sich als nächster Schritt die Einbeziehung der semantischen Dimension. Dazu ist jedoch noch eine entscheidende Vorüberlegung nötig: Autor und künstlerischer Apparat bedienen sich sprachlicher und nichtsprachlicher Darstellungsmittel zur Kommunikation mit dem Publikum; darauf beruht die rhetorische Grundhaltung des Theaters. Die überwiegende Mehrzahl dieser Zeichen wird dabei so eingesetzt, daß sie zugleich als Verständigungsmittel zwischen den Figuren des Stücks fungiert. Wir werden folglich bei der

---

[1] Ebd., S.44-75.

semiotischen Analyse zwei Kommunikationsebenen zu beachten haben: die Verbindung Autor - Leser und (Autor) - Theaterapparat - Zuschauer ("darstellende Kommunikation") und die Beziehungen der fiktiven Personen im Werk ("dargestellte Kommunikation").

Diese Doppelschichtigkeit der Kommunikation meint Rapp, wenn er von einer "Überkreuzung der Perspektivitäten" im Theater spricht. Sie beruht auf der

> Hinsicht des S (Zuschauers) quer zu der durch das Verhältnis von A (Handelndem) und R (Rolle) geprägten Hinsichtigkeit der Interaktion. Überkreuzung - weil das "Zuschauen" auf einer anderen Ebene als das interagierende Handeln stattfindet und zu ihm meta-kommunikativ steht.[1]

Darüberhinaus weist er nach, daß diese Überlagerung zweier Kommunikationsmodi nicht für das Theater spezifisch ist, auch wenn sie sich dort besonders gut beobachten läßt:

> Aus der theatersoziologischen Hinsicht jedoch wird klar, daß allen Situationen prinzipiell eine solche Überschichtung zu eigen ist, da in ihnen jeweils interagierende Subjekte in der Rolle der S die Interaktion als Ganzes überschauen und gewissermaßen überperspektivisch definieren.[2]

Besonders augenfällig wird die Dualität von darstellender und dargestellter Kommunikation in der Person des Schauspielers: "Le jeu consiste ici pour les acteurs-personnages, à parler, en une feinte improvisation, comme si personne

---

[1] Handeln und Zuschauen, S.101. Vgl. auch S.36, S.78 und S.198.

[2] Ebd., S.177. - Schon Erving Goffman hat in The Presentation of Self in Everyday Life (Neuaufl., Harmondsworth, 1971) geschildert, wie das Rollenverhalten im Alltag gleichsam noch einmal in "darstellende" und "dargestellte" Kommunikation aufgespalten werden kann. Er resümiert: "In this report, the individual was divided by implication into two basic parts: he was viewed as a performer, a harried fabricator of impressions involved in the all-too-human task of staging a performance; he was viewed as a character, a figure, typically a fine one, whose spirit, strength, and other sterling qualities the performance was designed to evoke." (S.244) - So gesehen ist jede Theateraufführung bereits "Spiel im Spiel".

n'était là pour les surprendre."[1] Diese Beschreibung einer naturalistischen, auf Illusionswirkung angelegten Spielweise schildert die Darstellungsprobleme, die entstehen, wenn man die Verbindung zwischen Bühne und Publikum vergessen machen will. Die "vierte Wand", die das aktive Dabeisein der Zuschauer zum Voyeurismus verkümmern läßt ("comme si personne n'était là pour les surprendre"), wäre aber erst dann vollkommen, wenn die Identität des Schauspielers (Ebene der darstellenden Kommunikation) völlig in der Identität der Rollenfigur (Ebene der dargestellten Kommunikation) aufginge. Der Verlust der Rollendistanz, die Larthomas' Begriff "acteur-personnage" treffend wiedergibt, käme jedoch einer Aufhebung des darstellenden Spiels gleich und wäre vielmehr pathologisch zu nennen.[2]

Diderot hat in seinem berühmten "Paradoxe sur le comédien" sich gegen eine gefühlsbestimmte Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle ("sensibilité") gewandt und so indirekt auf eine deutliche Abgrenzung der darstellenden von der dargestellten Kommunikation hingewiesen:

> Si cet acteur, si cette actrice étaient profondément pénétrés, comme on le suppose, dites-moi si l'un penserait à jeter un coup d'oeil sur les loges, l'autre à diriger un sourire vers la coulisse, presque tous à parler au parterre, et si l'on irait aux foyers interrompre les ris immodérés d'un troisième, et l'avertir qu'il est temps de venir se poignarder?[3]

Die von Diderot geforderte Einstellung des Akteurs zur verkörperten Figur, die auf scharfer Beobachtungsgabe, darstel-

---

[1] Larthomas, Langage dramatique, S.253. - Der Januskopf des 'acteur-personnage' wird von Elizabeth Burns ähnlich gekennzeichnet: "On one level actors and spectators see each other for what they are, disguised or undisguised, related to each other according to the demands of the occasion. On another level the spectators see the characters in the play while the actors 'in character' behave as if the spectators were invisible." Theatricality, S.31. Siehe auch Rapp, S.221ff.

[2] Vgl. Plessner, "Zur Anthropologie des Schauspielers", S.184; Dreitzel, Die gesellschaftlichen Leiden, S.300ff.

[3] OEuvres esthétiques, S.323.

lerischer Vielseitigkeit und kalkuliertem Einsatz der Mittel beruht,[1] ist jedoch mehr als eine bestimmte Schauspieltechnik. Unter dem Terminus "Rollendistanz", mit dem eine entsprechende Haltung zum Rollenspiel im Alltag bezeichnet wird, taucht das gleiche Phänomen auch in der soziologischen Handlungs- und Rollentheorie auf.[2] Die Parallele ist sogar noch weitreichender: Diderot wendet sich gegen eine Identifikation des Akteurs mit der Rolle, damit durch eine kontrollierte Spielweise die Identifikation des Zuschauers mit der Figur desto vollkommener wird. Dasselbe Ziel hat das "Auftreten" im Alltag: Zwar ist es gestattet, den gewünschten Eindruck bei den Mitmenschen mittels Rollendistanz zu berechnen und zu überprüfen, jedoch "die Inszenierungstechniken müssen verborgen bleiben."[3] Man sieht, daß die Unterscheidung zweier Kommunikationsebenen, solange sie nur im Bewußtsein der Kommunikatoren vorgenommen wird, dazu dient, die Ebene der darstellenden Kommunikation umso geschickter zu überdecken. Die von Diderot beschriebene Schauspieltechnik wie auch das Rollenspiel im Alltag zielen auf Illusionswirkungen ab.

Brecht geht einen entscheidenden Schritt weiter: Die von ihm angestrebte Schauspieltechnik soll das Bewußtsein der Dualität von darstellender und dargestellter Kommunikation nicht nur beim Schauspieler, sondern auch beim Zuschauer wachhalten: "Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er [der Schauspieler] sich selbst nicht in Trance versetzen."[4] Dies will nicht besagen, daß der Darsteller seine Rolle völlig leidenschaftslos zu demonstrieren habe; es heißt auch nicht, daß nun die rhetorische Grundhaltung des Theaters verabsolutiert wird, so wie die "vierte Wand" des Illusionstheaters dessen dramatische Grundhaltung absolut setzt. Vielmehr soll die Überlagerung der beiden

---

[1] Ebd., S.306.

[2] Vgl. Dreitzel, S.187ff.

[3] Ebd., S.185.

[4] "Kleines Organon für das Theater", Schriften, S.153.

Kommunikationsebenen für das Publikum durchschaubar gemacht werden, ein Vorgang, der die Distanz der Zuschauer für ihre Überperspektivität fördert:

> Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, ...bedeutet schließlich nicht mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird - steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt.[1]

Die Betonung der darstellenden Kommunikation kann punktuell die dargestellte auch ganz aufheben. Die Lieder der Revue Beyond the Fringe[2] etwa sind unmittelbar an die Zuschauer gerichtet, während Oh What a Lovely War[3] sie in die Bühnenhandlung integriert. In einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen oft Prolog und Epilog auf der einen und der Monolog auf der anderen Seite. Deshalb muß man Larthomas' Feststellung modifizieren, im Monolog gehe eine der beiden Funktionen der Sprache im Drama verloren, nämlich die, Verständigungsmittel zwischen den Figuren (dargestellte Kommunikation) zu sein. Es bleibe, so heißt es weiter, dann nur die zweite als Verständigungsmittel zwischen Schauspielern und Zuschauern (darstellende Kommunikation).[4]

Dagegen ist einzuwenden, daß in Monologen mit "mittelbarem Publikumsbezug"[5] (wie meist bei Shakespeare) und erst recht beim eigentlichen Selbstgespräch der Rahmen der Spielhandlung gewahrt bleibt. Die Sprache ist dann zwar nicht mehr Verständigungsmittel zwischen den Figuren, jedoch zwischen zwei Rollen einer Figur: zwischen der Sender- und Empfängerrolle, welche die Figur im Dialog nur nacheinander und ab-

---

[1] Ebd., S.153f.

[2] Alan Bennet, Peter Cook, Jonathan Miller und Dudley Moore, Beyond the Fringe (London, 1963), S.18f., S.38.

[3] Theatre Workshop, Charles Chilton u.a., Oh What a Lovely War (London, 1965), passim.

[4] Langage dramatique, S.372.

[5] Weimann, Shakespeare, S.382.

wechselnd, im Monolog aber gleichzeitig und durchgängig übernimmt.

Davon zu unterscheiden ist die direkte Ansprache des Publikums, bei der der Darsteller aus seiner Rolle heraustritt; die Ebene der dargestellten Kommunikation wird dann zeitweise aufgehoben. Daneben gibt es noch die Möglichkeit, den Zuschauer in die dargestellte Kommunikation einzubeziehen. So fungieren in Alan Bennets Sketch "Take a Pew" aus Beyond the Fringe (S.49-51)[1] die Mitglieder des Publikums sowohl als Adressaten der satirischen Szene wie auch als Gemeinde, die - auf der Ebene der dargestellten Kommunikation - einer Predigt lauscht. In der Paradoxie, zugleich innerhalb und außerhalb der Handlung zu stehen, liegt nicht zuletzt der Reiz des Textes für die Zuschauer. Diese Technik wird, gerade auch im satirischen Theater, gern angewandt: Sie findet sich schon bei Aristophanes und auf vielfältige Weise auch im vorelisabethanischen Volkstheater.[2] Selbst in einer vergleichsweise streng gebauten Komödie wie Molières L'Avare gibt es eine Szene (4.7), in der sich Harpagon, auf der Suche nach seiner gestohlenen Kassette, direkt an das Publikum wendet, ohne daß dabei die Ebene der dargestellten Kommunikation verlassen wird.[3]

4. Zeichenfunktion und Kommunikationsebenen

Nach diesen allgemeinen Erläuterungen zu den beiden Kommunikationsebenen des Theaters kehren wir nun zurück zur Analyse der nichtsprachlichen Darstellungsmittel, deren semiotische Klassifikation für jede Ebene getrennt durchzuführen

---

[1] Alle Stellenangaben in dieser Arbeit, die sich auf Primärliteratur beziehen, werden im Text selbst und nicht in den Fußnoten wiedergegeben.

[2] Mit satirischer Wirkung beispielsweise in Magnus Herodes, als Mittel der Selbstentlarvung des Königs. Vgl. Weimann, S.116-121. Der Autor liefert auch eine Fülle weiterer Beispiele für ein Spiel ad spectatores.

[3] Théâtre choisi, hg. Maurice Rat (Paris, 1962), S.396f.

sein wird. Da nun - zumindest theoretisch - nichts auf der Bühne um seiner selbst willen geschieht, da jede Handlung, jedes Objekt dort eine Funktion im Gesamt der Aufführung besitzt, kann man davon ausgehen, daß jedes der genannten theatralischen Mittel auf der Ebene der darstellenden Kommunikation Zeichencharakter annimmt. Anders ausgedrückt: Alles, was die Zuschauer "offiziell" zu sehen und zu hören bekommen, ist als Mitteilung für sie gedacht und hat somit Zeichenwert. Auf der Ebene der dargestellten Kommunikation sind, wie sich anschliessend zeigen wird, zwar auch eine ganze Reihe von theatralischen Mitteln Zeichen, aber bei weitem nicht alle.

Daraus ergibt sich eine doppelte Fragestellung: Zum einen ist für alle Darstellungsmittel zu prüfen, ob sie beiden Ebenen der Kommunikation angehören oder nur derjenigen der darstellenden. Es gilt also herauszufinden, ob sie, als Vorgang oder Objekt, auch zur Fiktionswelt des Stückes gehören oder ob sie allein im Hinblick auf die Zuschauer eingesetzt werden, ohne innerhalb der Spielhandlung für die Figuren existent zu sein. Sodann soll untersucht werden, welche der Mittel auf der Ebene der dargestellten Kommunikation bereits Zeichencharakter besitzen, d.h. welche von ihnen in der repräsentierten "Lebenswirklichkeit" schon semiotisierbar sind. Zur Illustration sollen Beispiele hinzugezogen werden, die bewußt sehr unterschiedlichen Werken der Theaterliteratur entnommen wurden: dem Spiel der Handwerker aus William Shakespeares A Midsummer-Night's Dream[1] (5.1.108-360) und der satirischen Revue Oh What a Lovely War aus dem Jahre 1963.

Die schauspielerischen Mittel - optische wie akustische - gehören fast ausnahmslos beiden Ebenen an, also auch der dargestellten Kommunikation. Mimik, Pantomimik und paraverbale Gestaltungskomponenten ergeben sich direkt oder indirekt aus den Eigenschaften und dem Verhalten der Figuren, wie Haupt- und Nebentext sie vorzeichnen. Natürlich lassen sich Mienen- und Gebärdenspiel und auch die Sprechweise stilisieren; sie

---

[1] Hg. Arthur Quiller-Couch (Repr., Cambridge, 1968).

bleiben aber überwiegend erkennbare Nachahmung alltäglichen Gebarens. Erst beim klassischen Ballett findet man pantomimische Formen, die so hochgradig stilisiert sind, daß sie sich kaum mehr etymologisieren lassen.[1]

Allein der darstellenden Kommunikation sind im Bereich der Mimik und Pantomimik lediglich solche Gebärden und Raumgebärden zuzurechnen, die außerhalb der eigentlichen Aufführung (z.B. Schlußverbeugung der Akteure) oder außerhalb der Spielhandlung liegen (z.B. Hervortreten an die Rampe, Frontalstellung zum Publikum bei einem Song) oder die abstrakten choreographischen Arrangements oder Tableaus angehören. Allerdings gibt es auch bei den Auftritten und Abgängen der Figuren gelegentlich solche, die nicht durch die gespielte Handlung motiviert sind. Ein Beispiel ist der folgende Ausschnitt aus A Midsummer-Night's Dream :

> Pyramus. 'Wilt thou at Ninny's tomb meet me straightway?'
>
> Thisby. ''Tide life, 'tide death, I come without delay.'
>
> exeunt Pyramus and Thisby
>
> Wall. 'Thus have I, Wall, my part dischargéd so; And being done, thus Wall away doth go.'
>
> exit Wall
>
> (5.1.201-204)

Hier haben wir es mit zwei unterschiedlichen Arten des Abgangs zu tun. Das Fortgehen des Liebespaares liegt in der Spielhandlung selbst begründet, denn sie begeben sich nach ihren eigenen Worten geradewegs zum vereinbarten Treffpunkt. Der Darsteller der Mauer hingegen tritt ab, weil er auf der Bühne nicht mehr gebraucht wird. Er entfernt sich also nicht, um sich an einen anderen dargestellten oder auch nur genannten Ort des fiktiven Geschehens zu begeben, sondern lediglich, um die Spielfläche für den nächsten Auftritt zu räumen. Sein Abgang ist daher allein auf der Ebene der darstellenden Kommunikation sinnvoll.[2]

---

[1] Vgl. Koch, Varia, S. 263ff.

[2] Die Schachtelung der Kommunikationsebenen beim "Spiel im Spiel" (dargestellte/darstellende K. auf der Ebene der dargestellten K.) bleibt hierbei noch unberücksichtigt.

Ein vergleichbares Beispiel für einen Auftritt bietet die folgende Bühnenanweisung aus Oh What a Lovely War: "Two soldiers with field telephones run on and sit at opposite sides of the stage." (S.22) Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, daß es sich bei den beiden Positionen nicht um konkrete Ortsangaben handelt, z.B. um zwei Stellungen auf dem Schlachtfeld, denn die Kriegserklärung steht zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch aus. Vielmehr repräsentieren der englische und der deutsche Fernmeldesoldat die beiden "Seiten" im drohenden Krieg. Folglich ist auch das Laufen hier kein mimetischer, sondern ein rein funktioneller Vorgang, durch den die Schauspieler einen von der Choreographie festgelegten Punkt auf der Bühne erreichen. Erst wenn dies vollzogen ist, setzt das dargestellte Geschehen wieder ein.[1]

Bei den paraverbalen Darstellungsmitteln werden ebenfalls einige vorwiegend im Hinblick auf die Anwesenheit des Publikums (Ebene der darstellenden Kommunikation) verwendet. Dazu kann die Lautstärke gehören, wenn sie weniger von der Stimmung oder dem Temperament der Figur als von den akustischen Bedingungen des Aufführungsortes festgelegt wird. Auch die Deklamation, d.h. die Übersteigerung der Stimm- und Verlaufsqualitäten des Sprechausdrucks, ist einzig dem Bereich der darstellenden Kommunikation zuzurechnen. Thea von Beckerath macht dies anhand des neapolitanischen Volkstheaters deutlich; dort wird

> nach überkommenem Commedia-dell'-arte-Stil der Dialog vom Partner weg als Monolog mit dem Publikum geführt (sofern es sich um eine zusammenhängende Textphase handelt). Der Sprechstil ist nicht partnerbezogen, sondern "rhetorisch" und hat nach Beendigung dieser Sprecharie gegebenenfalls den Sonderapplaus des Publikums zur Folge.[2]

---

[1] Ähnlich zweckgerichtet war der Auftritt auch in den liturgischen Spielen des Mittelalters. Durch ihn aktualisierte der stets anwesende Schauspieler die von ihm dargestellte Figur. Vgl. u.a. Frey, "Zuschauer und Bühne", S.178.

[2] "Ausdruck und Darstellung, vergegenwärtigt an der Schauspielkunst", Psychologische Rundschau, 16 (1965), 91.

Wenden wir uns nun der zweiten Frage zu: Besitzen die schauspielerischen Mittel bereits auf der Ebene der dargestellten Kommunikation Zeichencharakter? Zu diesem Problem haben die Ausdruckspsychologie und auch die Semiotik selbst, soweit sie kinematisch und anthropologisch orientiert ist, eine Reihe wichtiger Untersuchungsergebnisse vorzuweisen.

"Ausdruck, im Sinne der Ausdruckspsychologie, ist erscheinendes personales Sosein, erscheinend, das heißt zugänglich für Jemanden."[1] Diese Definition Kirchhoffs fügt sich nahtlos in das Grundmodell der Kommunikation ein, da sie den Ausdruck von Lebewesen bestimmt als Beziehung zwischen einem Sender, der Ausdruck liefert, und einem Empfänger, der Eindrücke aufnimmt. Aus der Sicht des zweiten besitzt Ausdruck in jedem Falle Zeichenwert, auch dann, wenn er vom Ausdrükkenden nicht als Mitteilung gedacht ist. Denn ebenso wie ein Zeichen stets Zeichen von etwas und Zeichen für jemanden ist, so erklärt sich auch jede Ausdruckserscheinung als Ausdruck von etwas (der "Positionalität", wie Kirchhoff sagt,[2] d.h. der Persönlichkeit und der momentanen Befindlichkeit des Beobachteten) und als Ausdruck für jemanden, den Beobachter.

Zu den zentralen Untersuchungsgebieten der speziellen Ausdruckslehre gehören Mimik, Pantomimik und Sprechstimme,[3] also gerade die Ausdruckserscheinungen, die überformt als schauspielerische Darstellungsmittel im Theater verwendet werden. Wenn auch, wie Nico H. Frijda betont, die Deutung des Gesichts- und Körperausdrucks je nach deren Ausprägung, nach dem Situationskontext usw. unterschiedlich genau ausfällt,[4] so besteht in der Ausdruckslehre doch darüber Einig-

---

[1] Robert Kirchhoff, "Grundfragen der Ausdruckspsychologie", Ausdruckspsychologie, S.182.

[2] Allgemeine Ausdruckslehre (Göttingen, 1957), S.156 et passim.

[3] Vgl. die Beiträge in Ausdruckspsychologie, S.351ff.

[4] "Mimik und Pantomimik", ebd., S.399-402.

keit, daß Mimik und Pantomimik einen Expressivwert (aus der Sicht des Senders) und einen Kommunikativwert (aus der Sicht des Empfängers) besitzen.[1]

Zu dem gleichen Schluß kommen auch eine Reihe von Untersuchungen semiotisch-kinematischer und semiotisch-anthropologischer Ausrichtung. Paul Ekman und Wallace v. Friesen beispielsweise unterscheiden fünf Kategorien des mimischen und pantomimischen Gebarens: "emblems", "illustrators", "affect displays", "regulators" und "adaptors". Embleme besitzen nach ihrer Definition eine genaue verbale Entsprechung (z.B. die Taubstummensprache). Illustratoren unterstreichen das, was mit Worten gesagt wird (z.B. eine hinweisende Geste). Affektäußerungen drücken primäre Gefühlszustände wie Freude, Überraschung, Wut und dergleichen aus. Regulatoren steuern den Ablauf der sprachlichen Kommunikation (z.B. Kopfnicken als Zeichen für den Gesprächspartner weiterzureden). Adaptoren schließlich, die am unschärfsten umrissene Gruppe körperlichen Gebarens, erklären die Autoren als Bewegungen, die elementaren Bedürfnissen des Körpers entgegenkommen (z.B. Kratzen, das Streichen der Hand über den Mund). Es handelt sich also um Bewegungen, die zwar nicht zum Zwecke der Mitteilung eingesetzt werden, die für den Beobachter jedoch

---

[1] Zum Zeichencharakter der Mimik vgl. Philipp Lersch, "Zur Theorie des mimischen Ausdrucks", Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, 4 (1957), 409-419; Kirchhoff, "Zur Geschichte des Ausdrucksbegriffs", Ausdruckspsychologie, S.23-30; Frijda, "Mimik und Pantomimik", ebd., S.351-421.

Zum Zeichencharakter der Pantomimik vgl. Franz Kiener, Hand, Gebärde und Charakter (München, 1962), S.111ff.; Frijda, "Mimik und Pantomimik", S.351-421. Siehe auch: Hermann Strehle, Mienen, Gesten und Gebärden (München, 1954), S.117-148.

Zum Zeichencharakter des Gangs vgl. Gertraud Kietz, Gang und Seele (München, 1966).

Zum Zeichencharakter der Haltung vgl. F.J.J. Buytendijk, Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung (Berlin, 1956), S.238-240; Kietz, Gang, S.64-85.

Zum Zeichencharakter der paraverbalen Mittel vgl. Fährmann, Sprechausdruck, S.149ff.; Rudert, "Sprechstimme", Ausdruckspsychologie, S.422-464.

vielsagend sein können. Alle fünf Kategorien, die Ekman und Friesen aufgestellt haben, besitzen demnach einen Kommunikativwert.[1] Der Nachweis, daß sich in Gesten, Gangarten, Sprechweisen usw. häufig kulturspezifische Eigenarten aufzeigen lassen, belegt auch noch auf andere Weise den Zeichencharakter der Körpersprache.[2]

Nun sind allerdings auch im Alltag nicht alle Ausdruckserscheinungen spontan und unmittelbar. Wenn jemand um die Wirkung eines bestimmten mimischen, gestischen oder sprecherischen Ausdrucks bei seinen Mitmenschen weiß, kann er ihn absichtsvoll zur Kommunikation einsetzen, kann versuchen, ihn zu verstärken oder abzuschwächen, zu überspielen oder ganz zu unterdrücken:

> The expressiveness of the individual (and therefore his capacity to give impressions) appears to involve two radically different kinds of sign activity: the expression that he gives, and the expression that he gives off.[3]

Den zuerst genannten willkürlichen oder darstellenden Ausdruck ("expression that he gives") definiert Kirchhoff als

---

[1] "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding", Semiotica, 1 (1969), 62ff.

[2] Zum Zeichenwert von Mimik und Pantomimik vgl. Jurgen Ruesch und Weldon Kees, Nonverbal Communication (Berkeley, 1956), S.32-86; Koch, Varia, S.211-237; Scherer, Non-verbale Kommunikation, S.43-69. (Die beiden letzten Titel bieten zahlreiche bibliographische Angaben.) Aus ethnologischer Sicht: Weston La Barre, "Paralinguistics, Kinesics, and Cultural Anthropology", Approaches to Semiotics, hg. Thomas A. Sebeok u.a. (The Hague, 1964), S.191-220.

Zum Zeichenwert der Stellung im Raum vgl. Edward T. Hall, The Hidden Dimension: Man's Use of Space in Public and Private (London, 1969); Scherer, Non-verbale Kommunikation, S.69ff.

Zum Zeichenwert der paraverbalen Mittel vgl. George F. Mahl und Gene Schulz, "Psychological Research in the Extralinguistic Area", Approaches to Semiotics, S.51-124; Scherer, Non-verbale Kommunikation, S.7-42 (beide Arbeiten mit umfangreicher Bibliographie).

[3] Goffman, Presentation, S.14.

> (Darstellungs-)Überformung elementarer und höherer (menschlicher) Ausdruckserscheinungen (einschl. Aktionen und Handlungen), erwirkt seitens einer nach Art und Umfang verschieden eingreifenden personalen Instanz, welche ... Ausdrucks-Regulierung und -Substitution realisiert.[1]

Die Haltung der "eingreifenden personalen Instanz" ist die der Überperspektivität, von der bereits mehrfach die Rede war. Der willkürliche Ausdruck bedarf demnach auch, im Gegensatz zum spontanen, eines unbemerkten Rollenabstandes.

Aus der Unterscheidung zwischen unmittelbarem und bewußt gesteuertem Ausdruck läßt sich für die Ebenen der theatralischen Kommunikation folgern: Was auf der Ebene der dargestellten Kommunikation als spontaner Ausdruck zu werten ist, wird auf der Ebene der darstellenden Kommunikation zur überformenden Darstellung. Was hingegen auf der Ebene der dargestellten Kommunikation bereits Darstellung ist, d.h. gewollter Ausdruck,[2] wird auf der Ebene der darstellenden Kommunikation zum "Spiel im Spiel". Damit ist nicht nur das eigentliche "Theater auf dem Theater" gemeint, sondern jedes willkürliche Ausdrucksverhalten von Figuren (z.B. Tartuffe oder Archie Rice), das auf Rollendistanz beruht.

Diese Einteilung will natürlich nicht besagen, daß es nicht auch auf der Ebene der darstellenden Kommunikation spontanen Ausdruck gibt. Der aber bezieht sich nicht auf die Wiedergabe der Rollenfigur (im oben erwähnten Sinn eines gleichsam objektivierten Produkts des Darstellers), sondern gibt Auskunft über die Persönlichkeit, die Fähigkeiten, das Befinden oder die Spiellaune des einzelnen Schauspielers und ist daher kein Gegenstand dieser Untersuchung.

---

[1] Ausdruckslehre, S.240. - Goffman hat zahlreiche Varianten dieser Ausdrucksregulierung ("impression management") geschildert. Presentation, S.166-230.

[2] Zur Überformung des mimischen und pantomimischen Ausdrucks vgl. Kiener, Hand, Gebärde und Charakter, S.114ff.; zur Überformung paraverbaler Mittel im Alltag vgl. Fährmann, S.293-302.

Nach den schauspielerischen und vor den szenischen Darstellungsmitteln kommen wir nun zu der Zwischengruppe, die Maske, Perücke und Kostüm umfaßt. Jede Maske, sei sie aufgesetzt oder geschminkt, stilisiert die Mimik und verändert damit deren Expressivität. Bemalung und Gesichtszeichnung dienen der Typisierung, die dem Publikum das Wiedererkennen genau festgelegter Eigenschaften erleichtern soll, wie man besonders gut im asiatischen Theater beobachten kann. Diese Art von Maske gehört allein der Ebene der darstellenden Kommunikation an. Ein geschminktes (Alltags-)Make-up hingegen ist beiden Ebenen zuzurechnen und besitzt, als Form der Selbstdarstellung einer Figur, auch auf beiden Ebenen Zeichencharakter. Die gleiche Doppelzugehörigkeit besitzt auch die auffällige Gesichtsfarbe oder -färbung einer Bühnengestalt, sei sie nun geschminkt (Olivier als Othello) oder echt (ein farbiger Darsteller als Othello). Die normale hautfarbene Schminkmaske jedoch, die allein dazu dient, die natürliche Gesichtsfarbe, welche im Scheinwerferlicht unnatürlich wirken könnte, zu erhalten, gehört wiederum nur der darstellenden Kommunikation an. Der Schauspieler schminkt sich in diesem Fall einzig, um den Zuschauern ungeschminkt zu erscheinen.

Perücken und Kostüme entsprechen vielfach den Frisuren und der Kleidung, wie man sie im Alltag gewohnt ist oder aus der Geschichte kennt. Sie gehören dann beiden Ebenen der Kommunikation an. Anders ist dies beispielsweise beim neutralen Trikot des Pantomimen oder dem Kothurn der Antike, denn sie dienen nicht dazu, Objekte der Lebenswirklichkeit auf der Bühne zu repräsentieren. Der Einsatz dieser Mittel erklärt sich vielmehr aufführungstechnisch: Das Trikot soll optimale Bewegungsfreiheit bieten, der Kothurn soll die Erscheinung und die Raumgebärden überformen. Sie gehören also ausschließlich der Ebene der darstellenden Kommunikation an. Dasselbe läßt sich von den Bärten sagen, die Bottom in A Midsummer-Night's Dream beim Spiel vor dem Herzog verwenden möchte (1.2.82-88). Sie stehen in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Aussehen der Figuren. Ihre grellbunte Färbung verrät, daß sie nur publikumswirksame Dekoration sein sollen.

Eine in anderer Hinsicht eigenständige Aufgabe auf der Ebene der darstellenden Kommunikation erfüllen die Pierrotkostüme in Oh What a Lovely War (S.9 et passim). Zwar ist ihre Verwendung durch die lockere Rahmenhandlung motiviert, in der patriotische und verharmlosend-sentimentale Lieder und Gassenhauer des Ersten Weltkriegs in Form einer Music-Hall-Aufführung vorgetragen werden. In erster Linie dient die Pierrotkleidung jedoch dazu, beim Publikum ständig verfremdende Wirkungen hervorzurufen, die sich aus der Gegenüberstellung mit projiziertem Dokumentationsmaterial ergeben und, bei den Kostümen selbst, durch eine Kombination mit Soldatenmützen oder Helmen. Nicht auf der Ebene der dargestellten Kommunikation (der Pierrot-Show), sondern erst in der angestrebten Kontrastwahrnehmung, aus der überperspektivischen Sicht des Zuschauers heraus, bekommen die Kostüme hier ihre Zeichenfunktion.

Zu erwähnen bleibt noch, daß Kostüm und Perücke auch auf der Ebene der dargestellten Kommunikation semiotisierbar sind: Kleidung und Frisur sind wichtige Mittel der Selbstdarstellung im Alltag. Auf ihren Aussagewert ist, wie bei den rein schauspielerischen Mitteln, aus psychologischer wie aus semiotischer Sicht hingewiesen worden.[1] Das gilt für ihre Auswahl ebenso wie für die Art und Weise, sie zu tragen; der zweite Aspekt verdeutlicht einmal mehr den engen Zusammenhang mit den Ausdrucksbewegungen.

In der großen Gruppe der szenischen Darstellungsmittel gibt es eine ganze Reihe solcher, die nur der Ebene der darstellenden Kommunikation angehören. Dazu ist zunächst einmal die dekorationslose Bühne als Teil des "technischen Raumes"[2] zu zählen. Ihre Größenverhältnisse (vom Amphitheater bis zum

---

[1] Im Ansatz psychoanalytisch: J.C. Flügel, The Psychology of Clothes (London, 1930). Ausdruckskundlich: Franz Kiener, Kleidung, Mode und Mensch (München, 1956). Siehe auch: Mary Shaw Ryan, Clothing: A Study in Human Behavior (New York, 1966), S.2-139. Semiotisch: Roland Barthes, Système de la mode (Paris, 1967). Siehe auch: Ruesch/Kees, Nonverbal Communication, S.40f.; La Barre, "Paralinguistics", S.202f.

[2] Unruh, "Technischer Raum", 289.

Brettergerüst, von der Saalbühne bis zum Zimmertheater), ihre räumlichen Proportionen (Breiten- und Tiefenbühne), ihre Anordnung zum Zuschauerraum hin (von der rampenlosen Guckkastenbühne bis zum Theatre-in-the-Round): all das sind Faktoren, die nicht nur die Atmosphäre der Beziehungen zwischen Akteuren und Publikum prägen,[1] sondern die auch auf die Wahl der darstellerischen und szenischen Mittel zurückwirken, wie Margret Dietrich am Beispiel des jeweiligen Bewegungsduktus auf der publikumsgerichteten Barockbühne und der bildhaft gerahmten Kulissenbühne belegt hat.[2]

Auch die Beleuchtungseffekte gehören überwiegend nur der Ebene der darstellenden Kommunikation an. Zwar besitzt das Theater heute die technischen Möglichkeiten, Lichtverhältnisse der Lebenswirklichkeit zu imitieren (Sonnenaufgang, hereinbrechende Dämmerung u.dgl.); die "normale" Ausleuchtung des szenischen Raums jedoch geschieht unter dem Gesichtspunkt, dem Publikum alles im Augenblick Wichtige vor Augen zu führen und möglichst seine Aufmerksamkeit zu lenken. Am besten läßt sich die Beschränkung auf die Ebene der darstellenden Kommunikation am Lichtwechsel aufzeigen. Nur selten ist er in der Spielhandlung motiviert (z.B. jemand knipst das Licht an oder aus). In der Regel dient er einzig der Gliederung der Aufführung, wie dies am Anfang und Ende eines Aktes, einer Szene oder beim black-out in Revuen der Fall ist. Gleichermaßen auf die Ebene der darstellenden Kommunikation begrenzt ist der Zeichenwert des anti-illusionistischen, suggestiven Lichteinsatzes:[3] Zwar besteht hier ein inhaltlicher, oft symbolischer Zusammenhang zwischen Handlung und Lichtwirkung, der aber nicht für die Figuren des Stückes erkennbar ist, sondern einzig aus der koordinierenden Überperspektivität des Zuschauers.

---

[1] Vgl. Frey, "Zuschauer und Bühne", S.167ff.

[2] "Der Mensch und der szenische Raum", Maske und Kothurn, 11 (1965), H.3, 196f.

[3] Vgl. Annalisa Viviani, Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas (Bonn, 1970), S.51ff.

Eine weitgehende Beschränkung auf die Ebene der darstellenden Kommunikation findet man auch bei den Projektionen. Dazu gehören projizierte Schrifttafeln wie im Epischen Theater, Dias und Laufschrift wie in Oh What a Lovely War und Filme. Das Nebeneinander von Spielhandlung und kommentierender Projektion, die "betont als illustrierendes Bild und nicht mehr als dekorativer Hintergrund" dient,[1] wird erst durch die Übersicht des Zuschauers zu einem Gesamteindruck. Dasselbe gilt für die abstrakten Bild- oder Filmprojektionen, die in Mixed-Media-Experimenten zu dekorativen oder halluzinatorischen Zwecken eingesetzt werden;[2] auch hier bewegt man sich allein auf der Ebene der darstellenden Kommunikation. Beiden Ebenen zugehörig sind einzig projizierte Bühnen"bilder" naturalistischer Art.[3]

Zu den szenischen Mitteln, die in der Regel beiden Kommunikationsebenen angehören, sind Kulissen, Hängestücke und Versatzstücke, Bühnenaufbauten, praktikable Gegenstände und Requisiten zu zählen, kurz: die Umwelt, der "szenische Raum",[4] in dem sich die Figuren des Stücks bewegen. Diese Elemente können durchaus auch auf der Ebene der dargestellten Kommunikation bereits Zeichencharakter besitzen, dann nämlich, wenn die Gegenstände über ihre praktische Verwendung hinaus z.B. als Index des sozialen Status fungieren: "Les objets ne sont

---

[1]Marianne Mildenberger, Film und Projektion auf der Bühne (Emsdetten, 1961), S.306.

[2]Vgl. Michael Kirby, "The Uses of Film in the New Theatre", tdr: The Drama Review, 11 (1966/67), H.1 (T 33), 49-61.

[3]Auf eine andere, subtilere Art versuchte das tschechoslowakische Theater Laterna Magika, die Dreidimensionalität des szenischen Raums mit der Zweidimensionalität von Filmaufnahmen auch auf der Ebene der dargestellten Kommunikation zu verschmelzen. Der ästhetische Reiz lag jedoch gerade in der Unmöglichkeit einer solchen Synthese. Vgl. Josef Svoboda, "Laterna Magika", tdr: The Drama Review, 11 (1966/67), H.1 (T 33), 141-149.

[4]Unruh, "Technischer Raum", 289.

plus là pour faire mais pour représenter."[1] Jean Baudrillard hat diesen Kommunikativwert folgendermaßen umrissen:

> Les objets, leur syntaxe et leur rhétorique, renvoient à des objectifs sociaux et à une logique sociale. Ce dont ils nous parlent, ce n'est pas tellement de l'usager et de pratiques techniques que de prétention sociale et de résignation, de mobilité sociale et d'inertie, d'acculturation et d'enculturation, de stratification et de classification sociale.[2]

Da die Zahl der Objekte, die auf der Bühne verwendet werden können, kaum überschaubar ist, werden wir erst am konkreten Einzelfall überprüfen können, ob einzelne Gegenstände bereits auf der dargestellten Kommunikationsebene Zeichenwert haben oder nicht.[3]

Unter den akustischen szenischen Mitteln schließlich gehört die überwiegende Mehrzahl der Geräusche beiden Ebenen an, weil sie gewöhnlich auf die Spielhandlung bezogen sind (z.B. Schritte, Türenknarren oder Schüsse im Kriminalstück). Auch für die Figuren des Stückes besitzen sie oft Zeichencharakter. Wird ein Geräusch beispielsweise nicht am Schauplatz selbst, sondern hinter der Bühne erzeugt (in einem Bereich also, der nur noch akustisch, aber nicht mehr optisch der dargestellten Kommunikation zugerechnet werden kann), so dient es den anwesenden Figuren meist als Indiz. Es weist auf einen Vorgang hin, der sich noch oder schon ihrem Blickfeld entzieht, der aber den weiteren Verlauf des Geschehens beeinflussen kann. Wie man mit dem Zeichenwert von Geräuschen spielt, indem man die Erwartungen der Zuschauer auf der Ebene der darstellenden Kommunikation durchbricht, ist im Zusammenhang mit den "Goon Shows" schon angeklungen.

---

[1] Abraham A. Moles, "Objet et communication", Communications, H.13 (1969), 19.

[2] "La morale des objets", ebd., 30. Zum Zeichencharakter von Gegenständen vgl. auch: Pierre Boudon, "Sur un statut de l'objet", ebd., 65-87; Jean Baudrillard, Système des objets (Paris, 1968); Ruesch/Kees, Nonverbal Communication, S.89-159; Burns, Theatricality, S.78-81.

[3] Zur dramaturgischen Funktion der Gegenstände im zeitgenössischen Theater vgl. Hans Hoppe, Das Theater der Gegenstände (Bensberg-Frankenforst, 1971).

Die Bühnenmusik ist nicht sehr häufig in die Ebene der dargestellten Kommunikation einbezogen, so wie beim Bergomask-Tanz in A Midsummer-Night's Dream, bei den Oboenklängen in Antony and Cleopatra oder bei Fanfaren und Trommelwirbeln. Oft hat die Musik ausschließlich die Funktion, die Zuschauer auf die Atmosphäre eines Stückes einzustimmen; man denke an die Kompositionen zu A Midsummer-Night's Dream, den Tanz der Handwerker ausgenommen. In solchen Fällen, wie auch dann, wenn die Bühnenmusik Abschnitte der Aufführung akzentuiert, nimmt nur das Publikum die Klänge wahr, nicht aber die Figuren des Stücks.

Ein besonders reizvolles Spiel mit dem Zeichenwert der Musik auf den beiden Ebenen der Kommunikation soll am Ende noch erwähnt werden. Es handelt sich um den Auftakt der Revue Beyond the Fringe:

> DUDLEY enters through the arch, walks to the piano, and sits down and plays the National Anthem. The other THREE all stand. After the National Anthem, DUDLEY exits and the other THREE all sit down again. (S.5)

Dieser Vorgang verleitet nicht nur die drei Mitspieler, sondern - wie ich aus eigener Erfahrung bezeugen kann - auch Zuschauer, sich zu erheben, in der Annahme, es handele sich um das (früher) obligate Hymnenzeremoniell in britischen Theatern. Besondere Spannungen innerhalb des Publikums können sich daraus ergeben, daß ein Teil dieser Pflichtübung bewußt nicht nachkommt, was bei den anderen Mißfallen hervorruft. Beide Gruppen aber verbindet, daß sie den Zeichenwert der Hymne auf der Ebene der darstellenden Kommunikation entschlüsseln, eben als traditionelle Eröffnung der Vorstellung. Nach dem Abtreten des Pianisten hört man jedoch den überraschenden Kommentar: "Who is that fellow who keeps coming in and playing 'God Save the Queen'?" (S.5) Verdutzt muß hier das Publikum feststellen, daß die Hymne bereits zur Spielhandlung (Ebene der dargestellten Kommunikation) gehörte und die Akteure den Klängen als Figuren der Titelszene, und nicht als Mitbürger, die geforderte Reverenz erwiesen haben. Diese Einsicht, die für beide Gruppen im Publikum unerwartet kommt, amüsiert die "Sitzenbleiber" verständlicherweise mehr als die Hereingelegten.

5. Semantische Klassifikation der nichtsprachlichen Darstellungsmittel

a) Schaffs Zeichentypologie: Grundlage für eine semiotische Einordnung

Nachdem nun die Gruppierungen der schauspielerischen und szenischen Darstellungsmittel auf ihre Zugehörigkeit zu den beiden Ebenen der theatralischen Kommunikation untersucht worden sind, brauchen wir, um sie genauer semiotisch klassifizieren zu können, eine Zeichentypologie. Dabei werden wir uns auf die Ausführungen des polnischen Sprachphilosophen Adam Schaff stützen,[1] von dessen Zeichendefinition wir zu Beginn dieses Kapitels ausgegangen sind. Die einzelnen Zeichenklassen seiner Typologie hat Schaff durch eine fortlaufend dichotomische Gliederung festgelegt:

Zunächst unterscheidet er "natürliche" und "künstliche" Zeichen. Die Besonderheit der natürlichen Zeichen, die er auch Kennzeichen oder Symptome nennt, besteht darin, daß sie nicht bewußt vom Menschen zum Zweck der Kommunikation erzeugt werden, sondern erst im nachhinein vom Rezipienten als Informationsquelle ausgenutzt werden.[2] Künstliche Zeichen hingegen sind bewußte Schöpfungen der Menschen, die auf gesellschaftlichen Abmachungen beruhen und absichtsvoll als Mittel der Verständigung eingesetzt werden.[3] Beispiele für natürliche Zeichen sind etwa dunkle Wolken (Symptom für schlechtes Wetter), die feucht-kalte Schnauze des Hundes (Kennzeichen für Gesundheit) und auch jede spontane Ausdrucksäußerung des Menschen (Symptom für seine "Positionalität").

Die künstlichen Zeichen werden von Schaff weiter aufgeteilt in "Wortzeichen" und in "eigentliche Zeichen mit abgeleiteter Expression". Die Sonderstellung der Wortzeichen

---

[1] Semantik, S.145ff.

[2] Ebd., S.155.

[3] Ebd., S.167.

erklärt er mit ihrer dominierenden Rolle in den menschlichen Denk- und Kommunikationsprozessen[1] und vor allem damit, daß sich ihre Bedeutungen - anders als bei den übrigen Zeichenklassen - nicht von der materiellen Gestalt ablösen lassen ("Bedeutungstransparenz").[2] Die Zeichen mit abgeleiteter Expression dagegen sind in Wortzeichen umsetzbar, ihre Bedeutungen sind gegenüber den Zeichenträgern mehr oder weniger autonom.[3] So kann man - wie erst vor einiger Zeit geschehen - Verkehrszeichen durch Übereinkunft gegen bestimmte andere mit derselben Bedeutung austauschen; bei Wortzeichen jedoch ist das Bedeutungsfeld der Denotationen, Konnotationen und Assoziationen untrennbar mit der materiellen Gestalt verschmolzen und läßt sich weder durch Synonyme noch durch Übersetzung in eine andere Sprache vollständig auf einen anderen Zeichenträger überführen.

Die eigentlichen Zeichen mit abgeleiteter Expression unterteilt Schaff weiter in "Signale" und "substitutive Zeichen". Signale versteht er als Wahrnehmungsgegenstände, die auf eine ausdrücklich getroffene Vereinbarung hin zu dem Zweck eingesetzt werden, beim Empfänger eine Handlung unmittelbar hervorzurufen, zu vermeiden oder abzuändern.[4] Um auf zwei schon einmal verwendete Beispiele zurückzugreifen: Der Pfiff des Schiedsrichters löst den Anstoß beim Fußballspiel aus, und das Umspringen der Ampel auf Rot läßt die Verkehrsteilnehmer anhalten. Substitutive Zeichen hingegen beeinflussen menschliche Handlungen nur indirekt; sie vertreten Gegenstände oder Ereignisse und rufen an ihrer Stelle Meinungen oder Gedanken hervor, so z.B. wenn eine Photographie Erinnerungen weckt.

---

[1] Ebd., S.166.

[2] Ebd., S.182f.

[3] Ebd., S.271.

[4] Ebd., S.169-171.

Die substitutiven Zeichen teilt Schaff schließlich noch einmal in zwei Untergruppen auf, in die "substitutiven Zeichen sensu stricto" und die "Symbole". Der Terminus "substitutive Zeichen sensu stricto" bezeichnet materielle Gegenstände oder Ereignisse, die andere Gegenstände oder Ereignisse "auf Grund der Ähnlichkeit oder Konvention vertreten."[1] Da aber, wie wir zu Anfang des Kapitels gesehen haben, Konventionalität eine Eigenschaft aller Zeichen ist, können wir uns auf die Vertretung durch Ähnlichkeit als Spezifikum dieser Zeichenklasse beschränken. Das erlaubt uns zugleich, den etwas umständlichen Ausdruck "substitutive Zeichen sensu stricto" durch die in der Semiotik üblichere und auch von Schaff selbst verwendete Bezeichnung "Ikon" zu ersetzen. Diese Zeichenklasse ist, laut Eco, dadurch definiert, daß sie "uns einige Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes wiederzugeben scheint."[2] Beispiele für ikonische Zeichen sind etwa Landkarten, Zeichnungen, Gemälde, Photographien und dergleichen.

Symbole hingegen vertreten keine materiellen Gegenstände wie die Ikone, sondern machen abstrakte Begriffe sinnlich faßbar. So symbolisiert die Farbe Schwarz in der westlichen Hemisphäre Trauer, allerdings - und hierin zeigt sich die Konventionalität von Symbolen - nicht im Fernen Osten. Das Kreuz ist Symbol des christlichen Glaubens, der Sensenmann Symbol des Todes; eine Fülle weiterer Beispiele lassen sich bei Schaff nachlesen.[3]

---

[1] Ebd., S.172.

[2] Semiotik, S.213. - Eco geht bei seiner Beschreibung des ikonischen Zeichens behutsamer vor als etwa Morris, der behauptet, Ikone teilten einige Eigenschaften mit den bezeichneten Gegenständen: "A sign is iconic to the extent to which it itself has the properties of its denotata ..." (Signs, S.349) Eco bestreitet diese These und bringt den Faktor der selektiven Wahrnehmung durch die Kommunikationspartner mit in die Definition ein: "Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes." Semiotik, S.213.

[3] Semantik, S.172ff.

Klammert man die Wortzeichen aus, so bleiben vier grundlegende Zeichentypen übrig, mit denen sich die nichtsprachlichen Darstellungsmittel semiotisch klassifizieren lassen: Natürliche Zeichen, Signale, Ikone und Symbole.

b) Zu den Klassifikationsvorschlägen von Schraud und Kott

Der Gedanke, die Vielfalt der theatralischen Mittel durch eine Zeichentypologie zu erfassen und zu systematisieren, ist nicht neu. Derartige Ansätze finden sich bereits bei Peter Schraud[1] und Jan Kott.[2] Schraud hat sich auf die Zeichenklassen "Ikon", "Index" und "Symbol" aus der Peirceschen Zeichenlehre beschränkt.[3] Während sich Ikon und Symbol bei Peirce und Schaff ungefähr entsprechen, erweist sich die Klasse des Index als problematisch für unsere spätere Analyse. Bense definiert den Index folgendermaßen:

> [Der] indexalische Objektbezug wird als kausale Beziehung zwischen Zeichen und Objekt erklärt, und zwar in dem Sinne, daß das Zeichen gewissermaßen bereits zum System des Objekts gehört (wie der Wegweiser bzw. der Weg, die Beispiele für Indices sind, bereits zu dem System des Ortes gerechnet werden können, auf den sie verweisen bzw. zu dem sie hinführen).[4]

Diese Kennzeichnung des Index verwischt den Unterschied zwischen natürlichen Zeichen und Signalen im Sinne Schaffs. Bei beiden nämlich ist die Beziehung von Zeichen und Objekt kausal, aber mit dem grundlegenden Unterschied, daß das natürliche Zeichen vom Objekt ausgelöst wird (Beispiel: die feuchte Hundeschnauze als Zeichen für Gesundheit), während das

---

[1] Theater als Information, S.9ff.

[2] "Icon", 18ff.

[3] Strenggenommen sind Ikon, Index und Symbol, wie Peirce sie verstanden wissen will, keine Zeichenklassen, sondern Feinbezüge im Objektbezug der triadischen Zeichenrelation. Vgl. den Überblick bei Maser, Kommunikationstheorie, S.35-37.

[4] Informationstheoretische Ästhetik, S.22f.

Signal als Auslöser für das Bezeichnete wirkt (Beispiel: der Pfiff als Zeichen für den Spielbeginn). So wird eine wichtige Unterscheidung eingeebnet, und darunter leidet auch die Analyse Schrauds, der etwa Körperausdruck (nach Schaff ein natürliches Zeichen) und Beleuchtungswechsel (nach Schaff meist ein Signal) zwangsläufig in der Kategorie "Index" zusammenfassen muß.[1] Grenzt man zudem noch, anders als Schraud, die Ebenen der dargestellten und der darstellenden Kommunikation voneinander ab, so würden bei Verwendung des Index vorhandene Differenzierungen im Zeichengebrauch verlorengehen. Ein Beispiel aus The Ruling Class soll dies verdeutlichen: Der unterwürfige Anwalt Matthew Peake, der zur Testamentseröffnung im Hause des Earl of Gurney erschienen ist, kommentiert die offensichtlich mangelnde Trauer der Anverwandten mit den Worten:

> Hm, may I say, Sir Charles, how refreshing it is to meet with such restraint. Usually I'm afraid these occasions are so ... (purses lips in distaste) emotional. (S.14)

Nach Schaff ist die mimische Äußerung, mit der Peake seine Bemerkung unterstreicht, auf der Ebene der dargestellten Kommunikation als Signal zu werten, als deutlicher Hinweis darauf, daß er sich den etwas ungewöhnlichen Umständen im Trauerhaus anzupassen weiß. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation handelt es sich dagegen um ein natürliches Zeichen, das dem Zuschauer etwas über das Wesen Peakes verrät. Bei einer Anwendung der Peirceschen Kategorien fänden wir in beiden Fällen einen Index vor, und der differenzierte Zeichengebrauch auf den beiden Kommunikationsebenen wäre verwischt.

Noch größere Verwirrung stiftet die Klassifikation der Zeichen, auf der Jan Kotts Ansatz beruht. Er unterscheidet zwischen wörtlichen, mimetischen und symbolischen Zeichen, die er folgendermaßen umreißt:

> In the literal sign the icon and meaning are the same; in the symbolic sign the "code" underscores the meaning of the icon. For example, in a system of road-signs all three types are used: a lowered barrier at a railroad-

---

[1] Theater als Information, S.11f. bzw. S.79.

> crossing is a literal sign, a cow or a deer on a sign is a mimetic or imitative symbol, a red light or the word "stop" is a symbolic sign.[1]

Diese Definitionen sind leider wenig befriedigend. Einmal bleibt Kotts Terminologie äußerst unscharf, wenn er "icon" mit "Zeichenträger" gleichsetzt ("In the literal sign the icon and meaning are the same ...") und "symbol" im Sinne von "sign" verwendet ("a mimetic or imitative symbol"), wodurch "symbolic sign" zwangsläufig zur Tautologie wird. Vor allem aber ist die Kategorie des wörtlichen Zeichens ("literal sign") sehr fragwürdig. Ihre charakteristische Eigenschaft besteht darin, so Kott, daß Zeichenträger und Bezeichnetes identisch sind. Zu den grundlegenden Merkmalen aller Zeichen gehört nun aber, wie wir gesehen haben, die Vertretungsfunktion; darüber besteht auch in den unterschiedlichen semiotischen Ansätzen Einigkeit.[2] Ein "wörtliches Zeichen" ist demnach ein Widerspruch in sich.

---

[1] "Icon", 18.

[2] Morris (als Vertreter einer behavioristisch geprägten Semiotik: "[A sign is] something that directs behavior with respect to something that is not at the moment a stimulus." Signs, S.354.
Bense (als Vertreter einer idealistischen Semiotik): "Was zum Zeichen erklärt wird, ist selbst kein Objekt mehr, sondern Zuordnung (zu etwas, was Objekt sein kann) ... " Semiotik, S.9.
L.O. Resnikow (als Vertreter einer materialistischen Semiotik): "Das Zeichen ist ein materieller, sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand (Erscheinung, Wirkung), der in den Erkenntnis- und Kommunikationsprozessen einen anderen Gegenstand (bzw. andere Gegenstände) vertritt ..." Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik (Berlin [DDR], 1968), S.14.
Die Vertretungsfunktion gilt auch für die sogenannten "präsentationalen Zeichen". Vgl. Charles L. Stevenson, "Symbolism in the Nonrepresentative Arts", Language, Thought, and Culture, hg. Paul Henle (Ann Arbor, 1958), S.196-225. - Diese Gruppe von Zeichen verweist zwar zunächst tatsächlich auf sich selbst (z.B. in der abstrakten Malerei oder der visuellen Poesie), erreicht aber dadurch eine über sie hinausreichende "Thematisierung der Texterstellungsmittel". Siegfried J. Schmidt, Ästhetizität (München, 1971), S.29. - Kotts Begriff "literal sign" meint jedoch diesen besonderen Zeichentyp nicht, wie aus den hiernach behandelten Beispielen hervorgeht.

Betrachten wir dennoch die Beispiele für die einzelnen Zeichenarten, die Kott aus dem Bereich des Theaters anführt, einmal genauer:

> A chair in a "normal" theatre is a literal sign, simply a chair, but painted wood on canvas or hanging loose from the canvas is a mimetic sign. The sign, "Forest of Arden", is a symbolic sign. A lighted candle on the stage is a literal sign. Change of lighting is a mimetic sign: bright light denotes day, murky light signifies evening, and so on. But lighted lanterns carried onstage when lights are up in the Chinese theatre ... can also be symbolic signs of night. [...] Walking on the stage is a literal sign, but running is a mimetic sign. In the naturalistic theatre, gestures are imitative of real gestures, but these real gestures are also literal, mimetic, and symbolic signs.[1]

Geht man nun davon aus, daß die Kategorie des wörtlichen Zeichens unbrauchbar ist, so stellt sich die Frage, wie sich die Beispiele aus dieser Zeichenklasse (und auch die anderen) in der Typologie Schaffs unterbringen ließen. Am einfachsten hat man es da mit den mimetischen Zeichen: auf Leinwand gemaltes Holz, Dämmerlicht oder Laufbewegungen sind zweifellos substitutive Zeichen sensu stricto (Ikone), die Wahrnehmungsbeziehungen von Objekten, Zuständen oder Vorgängen der Alltagswirklichkeit nachahmend wiedergeben.

Wie aber sind Stuhl oder Kerze einzuordnen? Verweisen sie nur auf sich selbst, so sind sie laut Definition keine Zeichen, sondern Objekte. Dennoch läßt sich zu Recht einwenden, daß diese Objekte durch die Tatsache, daß sie in einer Aufführung zur mimetischen Gestaltung eines (fiktiven) Schauplatzes verwendet werden, einen neuen Stellenwert erhalten, ja als Zeichen fungieren. Aus diesem scheinbaren Widerspruch hilft uns die Unterscheidung zwischen den beiden Ebenen der theatralischen Kommunikation heraus: Auf der Ebene der dargestellten Kommunikation sind Stuhl oder Kerze keine Zeichen, sondern Gegenstände, die nicht über sich hinausweisen. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation (durch ihre Verwandlung von Gebrauchsobjekten des Alltags in Requisiten) werden sie zu ikonischen Zeichen, die das Maximum an über-

---

[1] "Icon", 18f.

einstimmenden Wahrnehmungsbeziehungen mit den Objekten der Lebenswirklichkeit besitzen. Dieses Höchstmaß ist Kongruenz, nicht aber, wie Kott meint, Identität:

> The substitution of one real object for another real object means that setting in the theatre is only experienced at one remove. The chair is real but it represents a more real chair in the real world.[1]

Daß auf diese Weise der gemalte und der "echte" Stuhl in dieselbe Zeichenklasse fallen, ist durchaus kein Fehler und auch kein Nachteil. Eine Erklärung findet sich bei Morris: "An iconic sign ... is any sign which is similar in some respects to what it denotes. Iconicity is thus a matter of degree."[2] Unterschiedliche Grade der Ikonizität fände man beispielsweise, wenn man ein Farbphoto, ein Schwarzweißphoto, ein (realistisches) Gemälde und eine Büste desselben Menschen miteinander vergliche: Was die Wiedergabe der Formelemente angeht, wären Farb- und Schwarzweißaufnahme der abgebildeten Person gleichermaßen ähnlich, aber ähnlicher als das Gemälde oder gar die Plastik. Bei der Wiedergabe der Farbelemente hingegen wiese das Gemälde mehr Ähnlichkeit auf als die Schwarzweißphotographie. In Bezug auf die Dimensionierung schließlich wäre die Ikonizität der Büste größer als die aller anderen Reproduktionsverfahren.[3] Entsprechend besitzt ein "echtes", plastisch gegebenes Requisit zwar einen höheren Grad an Ikonizität als ein gemaltes, darf aber trotzdem derselben Zeichenklasse zugeordnet werden.

---

[1] Burns, Theatricality, S.82.

[2] Signs, S.191.

[3] Die Gradation ikonischer Eigenschaften braucht sich allerdings nicht nur auf materielle Qualitäten zu beziehen, wie Eco nachweist: "Das ikonische Zeichen kann ... von den Eigenschaften des Gegenstandes die optischen (sichtbaren), die ontologischen (angenommenen) und die konventionalisierten besitzen." (Semiotik, S.207) Die Geschichte der Malerei bietet hier vielfältiges Anschauungsmaterial: Der Realismus z.B. liefert optische Ikone, der Expressionismus eher ontologische Ikone, die noch nicht völlig abstrakten Bildzeichen Paul Klees schließlich kann man als konventionalisierte Ikone betrachten.

Ähnlich läßt sich auch das Verhältnis von Geh- und Laufbewegungen auf der Bühne beschreiben. Beim Gang, den Kott ebenfalls als wörtliches Zeichen eingestuft hat, ist der Ähnlichkeitsgrad nicht einmal so hoch wie beim Requisit Stuhl, weil Gehen auf der Bühne keineswegs identisch ist mit der entsprechenden Bewegungsform im Alltag. Elizabeth Burns bestätigt dies:

> There is a transformation that takes place when familiar conventions are presented in drama. The simplest actions or exchanges of the ordinary social world ... seem to acquire quotation marks. Remarks and action imported for authenticating purposes from social life and governed by its conventions are, in fact, composed into the rhetorical framework of the play.[1]

So wird auch verständlich, warum Schauspielschüler regelrecht lernen müssen, sich "richtig", d.h. scheinbar unwillkürlich zu bewegen. Damit gilt auch für das Gehen die Unterscheidung, daß es auf der Ebene der dargestellten Kommunikation ein neutraler, zweckorientierter Vorgang ohne Zeichenwert ist,[2] auf der Ebene der darstellenden Kommunikation dann aber zum ikonischen Zeichen wird.

---

[1] Theatricality, S.114.

[2] Völlig "neutral" ist die Pantomimik in Wirklichkeit allerdings nie, da sich, wie Gordon W. Allport hervorhebt, bei allen Handlungen ein sachgerichteter und ein ausdrucksgerichteter Aspekt beobachten lassen: "Every action betrays both a coping and an expressive aspect. One may think of coping as the predicate of action (what we are doing), expression as the adverb of action (how we are doing it)." Pattern and Growth in Personality (New York, 1961), S.462. (Ähnlich differenziert auch Rapp zwischen "Herstellungs-" und "Darstellungskomponente". Handeln und Zuschauen, S.111ff.) So gesehen müßte jeder "neutrale" Vorgang auch auf der Ebene der dargestellten Kommunikation als natürliches Zeichen (spontaner Ausdruck) oder als Signal (gewollter Ausdruck) angesehen werden. Bei einer solchen semiotischen Klassifizierung würde jedoch der Unterschied zwischen einer Handlung mit geringem Expressivwert ("Gehen") und derjenigen mit intensivem Ausdruck ("Humpeln", "Schleichen" usw.) verwischt. Vorgänge, in denen der sachgerichtete Aspekt eindeutig dominiert, werden deshalb weiterhin als "neutral" (ohne Zeichenwert) behandelt.

Die Kategorie "symbolic sign" bei Kott schließlich deckt sich nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, mit dem Symbolbegriff von Schaff, weil dieser nur die materielle Repräsentation von Abstrakta als Symbol verstanden wissen will. Die Schrifttafel "Forest of Arden" wäre, was den Text angeht, als Wortzeichen einzuordnen, die der polnische Sprachphilosoph säuberlich von den Symbolen getrennt hält.[1] Die Tafel als Ganzes fungiert auf der Ebene der darstellenden Kommunikation als Signal, das den Aufnahmevorgang der Zuschauer steuert; der Ebene der dargestellten Kommunikation gehört sie überhaupt nicht an.

Auch Kotts anderes Beispiel, die Laternen auf hellerleuchteter Bühne, wäre nach Schaffs Einteilung kein Symbol für die Nacht, da sie kein Abstraktum ist. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation können die Laternen durchaus als Ikone eingestuft werden. Der Gebrauch ist hier synekdochisch, da - verglichen mit einer naturalistischen Wiedergabe der Nacht - nur ein Element, der sie erleuchtende Lichtschimmer, vertreten ist, während das für uns näherliegende, die Dunkelheit, ausgespart wurde. Die Ikonizität ist hier also sehr niedrig. Eine solche Deutung gilt jedoch nur für den Fall, daß die Laternen der gespielten Handlung angehören, d.h. daß sie von den Figuren als Lichtquellen benutzt werden. Sind sie dagegen ausschließlich als Hinweis gedacht, der dem Publikum die Tageszeit des Geschehens anzeigen soll, ohne Einbeziehung in die Ebene der dargestellten Kommunikation, so sind die Laternen, ähnlich wie die Schrifttafel, als Signal zu werten.

Hiermit sind bereits eine Reihe von Beispielen dafür gegeben worden, wie sich nichtsprachliche theatralische Darstellungsmittel mit Hilfe einer Zeichentypologie und bei einer Aufgliederung in die Ebenen der darstellenden und dargestellten Kommunikation systematisieren lassen. Der nächste Schritt ist nun, von der Analyse einzelner, aus dem Kontext herausgelöster Paradigmen überzugehen zur durchgängigen Auswertung ganzer Theaterstücke.

---

[1] Semantik, S.189.

II ZEICHENTHEORETISCHE UNTERSUCHUNGEN AN THE IRON DUCHESS UND THE RULING CLASS

Jede Auswertung der nichtsprachlichen Darstellungsmittel, die ein Autor in einer Textvorlage festgelegt hat, muß mit zwei wesentlichen Schwierigkeiten rechnen: Zum einen sind die nebentextlichen Angaben (implizite Anweisungen im Haupttext eingeschlossen) nach Verfasser und Epoche unterschiedlich ausführlich und präzise. Vollständig können sie niemals sein, wie man bei den paraverbalen Mitteln am besten sieht. Zum anderen kommt nicht jedem nichtsprachlichen Darstellungsmittel in einem Stück der gleiche Aussagewert zu. Dieses doppelte Dilemma - die zwangsläufige Unvollständigkeit und das unterschiedliche Gewicht der Angaben - verhindert eine voreilige Quantifizierung der Ergebnisse. Zugleich trägt es aber auch schon den Kern einer Lösung in sich, weil man nämlich die beiden Probleme gegeneinander ausspielen kann.

Natürlich werden die szenischen Anweisungen in einer Textvorlage niemals alle nichtsprachlichen Elemente erfassen; die wichtigen aber, denen der Autor eine eigenständige, die sprachliche Aussage illustrierende oder kommentierende Funktion beimißt, dürften dort in der Regel zu finden sein. Selbst wenn diese Annahme auf Werke mit extrem spärlichem Nebentext nicht immer zutreffen mag (oft liefert dann der Haupttext Hinweise), so gilt sie doch fast durchweg für das moderne Drama seit Ibsen und Tschechow. Sie stimmt zweifellos auch für die beiden hier zu untersuchenden Komödien, in denen sich eine ansehnliche Zahl von Belegen finden läßt, die darüberhinaus für jedes Stück, gemessen an der Aufführungsdauer, etwa gleich hoch ist.

Zu verzerrten Resultaten käme man also, wenn man die nichtsprachlichen Zeichenrepertoires einzelner Werke semiotisch klassifizieren und dann einfach quantitativ einander gegenüberstellen würde. Brauchbarer hingegen erscheint das Verfahren, die Stücke auf die jeweilige Differenziertheit

des Repertoires hin zu untersuchen. Dann wäre es wirklich legitim und sinnvoll, die Ergebnisse miteinander zu vergleichen, selbst wenn der Umfang der nebentextlichen Angaben unterschiedlich wäre, denn die semiotische Vielfalt des Zeichenvorrats ist unabhängig von der Ausführlichkeit des Nebentextes.

Welche Bühnenanweisungen nun mehr, welche weniger Gewicht besitzen, läßt sich anhand der jeweiligen Zeichenträger nicht vorherbestimmen. Je nach Kontext kann derselbe Gegenstand oder Vorgang Zeichencharakter annehmen oder nicht, kann als Signal, als Kennzeichen, als Ikon oder u.U. auch als Symbol fungieren, ohne daß ihm im voraus eine ganz bestimmte Zeichenklasse zuzuschreiben ist. Wollte man daher noch vor einer semiotischen Auswertung die weniger wichtig erscheinenden Darstellungsmittel herausnehmen, so könnte man nicht nach Gruppen von Zeichenträgern vorgehen, sondern müßte die Auswahl jedes Beleges einzeln begründen. Ein derartiges Verfahren ist angesichts der hohen Zahl von Belegen nicht praktikabel. Daher sollen zunächst einmal alle Angaben in den Texten durchgängig klassifiziert werden; hinterher kann man dann prüfen, ob vielleicht ganze Blöcke von Darstellungsmitteln, die man als unbedeutend oder auch sehr wichtig für die Aussage eines Stückes ansehen mag, korrespondieren mit bestimmten zugeordneten Zeichenklassen oder deren Verbindungen auf beiden Kommunikationsebenen.

1. Vorgang der Datenaufbereitung

Für The Iron Duchess von William Douglas Home und The Ruling Class von Peter Barnes sind, wie oben bereits angekündigt, alle expliziten Angaben über nichtsprachliche Darstellungsmittel ausgewertet worden. Da diese in beiden Stücken sehr zahlreich sind, bieten die Reden der Figuren praktisch keine zusätzlichen Hinweise. Eine vergleichende Überprüfung von Haupttext und Nebentext hat in beiden Fällen bestätigt, daß es erlaubt ist, sich auf die direkten Bühnenanweisungen des Autors zu beschränken.

Häufig ist es nötig gewesen, die nebentextlichen Erläuterungen in mehrere Belege aufzuspalten. So gliedert sich, um ein Beispiel aus The Iron Duchess anzuführen, die Bühnenanweisung

> At this moment the door opens furtively, and a figure dressed in a deer-stalker, plus-fours, and carrying a fishing net, stands on the threshold (S.11)

in Angaben über (1) einen szenischen Vorgang ("the door opens furtively"), (2) einen Auftritt ("a figure ... stands on the threshold"), (3) das Kostüm der auftretenden Person ("deer-stalker, plus-fours"), (4) eine Tätigkeit dieser Figur ("... carrying ...") und (5) ein Requisit ("fishing net"). Nach einem solchen Segmentierungsverfahren ergaben sich 1174 Belegstellen in The Iron Duchess und 1513 in The Ruling Class. Sie sind in den Tabellen des Anhangs vollständig aufgeführt. Jede Angabe hat eine laufende Nummer erhalten, damit sie rasch und eindeutig identifiziert werden kann.

Angesichts der hohen Datenmenge liegt es nahe, sich für die Bearbeitung der Belege die Arbeitskraft des Computers zunutze zu machen, jenes "blitzschnellen, unermüdlichen Idioten mit dem Riesengedächtnis und ohne einen Funken Verstand"(Robert C.Wachal). Sowohl für die Korrektur der Tabellen wie auch für ihre spätere Auswertung hat er sich als wertvolles Hilfsinstrument erwiesen. Man muß beispielsweise bei der Aufgliederung der nebentextlichen Erläuterungen damit rechnen, daß eine Angabe übersehen wird oder weiter segmentiert werden muß, als dies im ersten Durchgang geschehen ist. Denkbar ist umgekehrt auch, daß man einen Beleg unnötigerweise aufgespalten oder fälschlich doppelt aufgeführt hat. Ändert man aus einem der genannten Gründe die ursprüngliche Einteilung, so verschieben sich zwangsläufig die fortlaufenden Kennziffern. In hand- oder maschinengeschriebenen Tabellen schafft dies Probleme; arbeitet man aber mit Lochkarten, braucht man lediglich die überflüssigen herauszunehmen und den Datensatz durch zusätzliche oder verbesserte Karten zu ergänzen. Die neue durchgängige Numerierung wird dann automatisch erstellt. Auf diese Weise sind alle notwendigen Korrekturen der Segmentierung ohne Schwierigkeiten möglich.

Weiterhin läßt sich auch bei der Zuordnung der einzelnen Belegstellen zu Zeichenträgern und -klassen kaum vermeiden, daß Fehler oder Inkonsequenzen auftreten. Hier können automatische Sortierungen nach verschiedenen Kriterien (nach Zeichenträgern, nach Zeichenklassen auf beiden Ebenen der Kommunikation) rasch einen Überblick darüber vermitteln, wieweit

die Klassifizierung in sich einheitlich vorgenommen worden ist. Darüberhinaus bieten solche Sortierungen das umfangreiche Material je nach dem Aspekt der beabsichtigten Auswertung übersichtlich und vollständig dar.

Nach der Zergliederung des Nebentextes in die einzelnen Darstellungsmittel kann der zweite Schritt erfolgen: die Zuordnung der Zeichenträger. Dies geschieht mit Hilfe eines Zahlenschlüssels, und zwar aus einem zweifachen Grund: Einmal bewirkt ein systematisch aufgebauter Kode eine entsprechend systematische Sortierung des Materials, was letztlich wieder die Auswertung erleichtert. Damit ist ein solcher Schlüssel in letzter Konsequenz nicht nur "maschinenfreundlich", sondern auch "benutzerfreundlich", auch wenn die Zahlenkennungen zunächst mühsamer zu erfassen sind als eine verbale Umschreibung. Zweitens hält ein Kode dieser Art durch die Möglichkeit der Kombination eine Reihe von Vorgängen, Eigenschaften oder Bezügen knapper und präziser fest, als dies in einer Tabelle auf engem Raum mit Worten zu erreichen wäre. Nehmen wir als Beispiel die schlichte Anweisung aus The Iron Duchess: "SASS sits" (S.16). Bei genauer Untersuchung lassen sich hier zwei theatralische Zeichenträger unterscheiden, eine Gebärde des gesamten Körpers (Sich-Setzen) und, als deren Endpunkt, eine Haltung (Sitzen). Es ist leicht einzusehen, daß eine verbale Umschreibung dieses Vorgangs viel aufwendiger wäre als die Kombination zweier Kennungen.

Der Zahlenschlüssel, der den Tabellen im Anhang vorausgeschickt ist, besitzt den folgenden Aufbau: Ausgehend von den beiden Dichotomien "schauspielerisch" - "szenisch" (Senderbezug) und "visuell" - "auditiv" (Empfängerbezug) sind die Zeichenträger in vier Kategorien unterteilt, wie sich an den ersten Ziffern der Kennungen ablesen läßt. Wir haben die Gruppen der visuellen schauspielerischen Mittel (1), der akustischen schauspielerischen Mittel (2), der visuellen szenischen Mittel (3) und der akustischen szenischen Mittel (4). Mit der zweiten Ziffer der Kennungen wird sodann eine weitere Differenzierung vorgenommen, die sich in etwa schon in der Matrix der nichtsprachlichen theatralischen Mittel (Tabelle I) abgezeichnet hatte:

11 Erscheinung
12 Mimik
13 Gebärden
14 Raumgebärden
15 Haltung
16 Stellung
17 Maske/Perücke
18 Kostüm

21 Paraverbale Mittel
22 Geräusche
23 Musik

31 Dekoration
32 Zweidimensionale Dekorationsteile
33 Bühnenaufbauten
34 Praktikable Gegenstände
35 Requisiten
36 Beleuchtung
37 Projektion
38 Umbau
39 Vorhang

42 Geräusche
43 Musik

Neu sind in dieser Aufstellung die Kategorien (Gesamt-)Erscheinung und (Gesamt-)Dekoration (Kennungen 11 und 31), mit denen der allgemeine, noch wenig differenzierte Eindruck erfaßt werden soll, den eine Figur beim ersten Auftritt oder ein Bühnenbild beim ersten Anblick vermittelt. Zur Erscheinung gehören z.B. Angaben zum Körperbau oder zum Alter einer Person, also die unveränderlichen Komponenten der "persönlichen Fassade" ("personal front"), wie sie Goffman nennt.[1] Zur Kategorie der Gesamtdekoration sind beispielsweise die Größenverhältnisse oder der Stil einer dargestellten Räumlichkeit zu zählen.

Hinzugekommen sind, verglichen mit Tabelle I, auch der Umbau (Kennung 38), soweit er vor den Augen der Zuschauer vollzogen wird, und das Öffnen und Schließen des Vorhangs (Kennung 39). Beide Kategorien haben zwar mit der Ebene der dargestellten Kommunikation nichts zu tun, besitzen aber im Rahmen der Aufführung Zeichencharakter. - Maske bzw. Perücke (Kennung 17) und Kostüm (Kennung 18) - darauf sei der Vollständigkeit halber hingewiesen - sollen hier den schauspielerischen Mitteln

[1] Presentation, S.34.

zugeteilt werden, obwohl sie mit gleichem Recht auch zum Bereich des Szenischen gezählt werden könnten.

Die dritte Ziffer der Kennungen ermöglicht noch einmal eine umfassendere Fächerung der theatralischen Zeichenträger, die im einzelnen dem Zahlenschlüssel im Anhang zu entnehmen ist. Zu den bisher behandelten Kategorien kommen dabei zwei besondere hinzu. Einmal geht es um eigenständige Bewegungen oder Veränderungen unbelebter Objekte. Solche szenischen Vorgänge werden durch eine 9 als dritte Ziffer der Kennung erfaßt. Wenn beispielsweise, wie in The Iron Duchess (S.60), ein Glas, das als Requisit die Kodezahl 352 erhält, plötzlich durch einen gezielten Schuß zerspringt, so lautet die Kennung (352-)359. Auf eine ähnliche Weise ließe sich auch das Schweben oder Wachsen von Gegenständen, wie man es etwa in den Werken Becketts und Ionescos findet, einigermaßen exakt verschlüsseln.

Die zweite ergänzende Kategorie betrifft ein anderes Bündel von Zeichenträgern, für die in der anfangs aufgestellten Matrix gleichfalls kein Raum war. Es zeigt sich nämlich, daß nicht nur eine Gebärde, ein Geräusch oder ein Requisit Zeichencharakter besitzen kann, sondern auch das Ausbleiben einer Gebärde, das Verstummen eines Geräuschs oder das Fehlen eines Requisits. Diese ziemlich heterogene Gruppe von "Nicht-Vorgängen" und "Nicht-Objekten" wird unter dem Oberbegriff "Negativform" zusammengefaßt und im Schlüssel mit Hilfe einer 0 an der zweiten Stelle der Kennung markiert, wobei die ursprünglich dort vorhandene Ziffer auf die dritte Position verschoben wird. Der Gebärde (13) steht also die erwartete, aber nicht vollzogene Gebärde (103) gegenüber. Entsprechend würde das Verklingen von Musik, nach Gesang (23) und Instrumentalmusik (43) unterschieden, mit 203 bzw. 403 verschlüsselt, und gibt man laut Kode dem Kostüm die Kennung 18, so wäre den Akteuren in Oh! Calcutta! die Ziffernkombination 108 zuzuordnen.

Zur Systematik des gesamten Zahlenschlüssels sei noch folgendes angemerkt: Die Beschränkung auf drei Ziffern pro

Kennung (bzw. sechs bei einer Kombination) ist rein willkürlich und ließe sich jederzeit durch eine vierte, fünfte oder gar sechste Stelle erweitern. Für die Zwecke dieser Untersuchung haben sich aber, alles in allem, drei Ziffern als ausreichend erwiesen. Lediglich bei den Gebärden der Hand (Kennung 134) wäre eine weitere Verfeinerung wünschenswert gewesen; auf diese Weise hätte man bei den Gebärden mit Gegenständen bestimmte Grundtypen wie "Geben", "Nehmen", "Halten", "Hantieren" usw. unterscheiden können. Mit einer fünften Stelle der Kennung hätten zusätzlich noch bestimmte Verlaufsformen von Gebärden und Raumgebärden ("Eilen", "Schleichen", "Humpeln" usw.) erfaßt werden können. Dieser Nachteil des hier verwendeten dreiziffrigen Kodes kann jedoch indirekt, nämlich über die Zeichenklasse auf der Ebene der dargestellten Kommunikation, größtenteils ausgeglichen werden: Ausgeprägte Bewegungsmodi lassen sich, wie bereits einmal angedeutet wurde, als natürliche Zeichen (u.U. auch als Signale) klassifizieren und so vom "neutralen" Vorgang unterscheiden, der in der dargestellten Kommunikation als Handlung ohne Zeichencharakter gewertet wird. Eine Erweiterung des Zahlenschlüssels auf fünf Stellen hätte zwar eine etwas differenziertere Sortierung ermöglicht; dies wäre andererseits aber auf Kosten der Übersichtlichkeit gegangen, weil bei kombinierten Kennungen Ungetüme von zehn Ziffern entstanden wären.

Noch eine zweite Einschränkung muß für den benutzten Zahlenkode gemacht werden: Er wurde anhand der beiden bearbeiteten Stücke entworfen und ist damit gewissermaßen auf sie zugeschnitten. Immer dann, wenn ein Zeichenträger keiner der verfügbaren Kennungen (oder deren Kombinationen) zugeordnet werden konnte, mußte der Schlüssel erweitert werden. Daher kann er auch jetzt noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, weil mit Sicherheit angenommen werden kann, daß andere Dramen Darstellungsmittel verwenden, die hier noch nicht erfaßt sind und eine erneute Erweiterung des Schlüssels erforderlich machen. Nur durch Analysen weiterer Stücke könnte man den Kode allmählich vervollständigen; abgeschlossen aber wäre er nie.

Dritter und letzter Schritt bei der Aufbereitung des Datenmaterials ist die Zuordnung der nichtsprachlichen Darstellungsmittel zu einer bestimmten Zeichenklasse auf der Ebene der darstellenden und, falls möglich, der dargestellten Kommunikation. Diese Klassifizierung kann, anders als die Bestimmung des jeweiligen Zeichenträgers, nicht losgelöst vom Kontext im Werk erfolgen. Bei Vorgängen oder Gegenständen, die für die Figuren des Stücks keinen Zeichenwert besitzen, bleibt in den Tabellen die Spalte für die Ebene der dargestellten Kommunikation offen. Streng hiervon zu unterscheiden sind solche Zeichenträger, die ausschließlich der darstellenden Kommunikation zuzurechnen sind (Vorhang, Umbau, viele Beleuchtungseffekte usw.), die also die präsentierte Handlung selbst nicht betreffen. In solchen Fällen wird die notierte Zeichenklasse zusätzlich mit einem Sternchen markiert; dies geschieht, um Verwechslungen mit der vorher genannten Gruppe zu vermeiden, bei der auch die Angabe in der Spalte der dargestellten Kommunikation fehlt.

Nachdem somit aus den Szenenanweisungen die Belege für nichtsprachliche Darstellungsmittel herausgesucht und aufgeteilt, dann Zeichenträgern zugeordnet und schließlich semiotisiert sind, werden alle gefundenen Daten auf Lochkarten übertragen und in der oben beschriebenen Weise aufgelistet, sortiert, korrigiert und erneut aufgelistet. Der Anhang dieser Arbeit enthält die Angaben aus The Iron Duchess und The Ruling Class vollzählig in unsortierter Abfolge, dem Textverlauf entsprechend, und anschließend sortiert nach Zeichenträgern (erstes Sortierkriterium) und Zeichenklassen (zweites Sortierkriterium). In den Tabellen findet sich links vom jeweiligen Beleg dessen laufende Nummer, auf der anderen Seite die Kennung des oder der theatralischen Zeichenträger, dann die Zeichenklasse für die Ebene der darstellenden Kommunikation und ganz rechts - falls vorhanden - diejenige der dargestellten Kommunikation.

2. Exkurs:

Zur Handlungsabfolge und Thematik von *The Iron Duchess* und *The Ruling Class*

Vor der eigentlichen Auswertung der Daten, die an auffälligen Gruppen von Darstellungsmitteln exemplarisch vorgenommen werden soll, ist es ratsam, einen Überblick über Verlauf und Gegenstand der beiden Stücke zu gewinnen. Nur so wird es möglich sein, später einzelne Belege, die immer nur Augenblicke des Geschehens festhalten, ohne Umschweife in den Gesamtkontext des Werkes einzuordnen. Hinzu kommt, daß zumindest die Komödie von Home - an sich ein vielgespielter Autor[1] - wenig bekannt ist. (Warum gerade diese beiden Stücke für die Untersuchung zusammengestellt wurden, ist in der Einleitung bereits erläutert worden, so daß wir hier nicht noch einmal darauf einzugehen brauchen.)

The Iron Duchess von William Douglas Home wurde am 14. März 1957 im Londoner Cambridge Theatre in einer Inszenierung von Jack Minster und mit Athene Seyler in der Titelrolle erstaufgeführt. Das Stück macht den (recht zahmen) Versuch, sich auf satirische Weise mit dem Problem des britischen Kolonialismus auseinanderzusetzen.

Schauplatz der Handlung ist Cranshaws Castle, der Sitz des Herzogs und der Herzogin von Whitadder. Draußen im Schloßpark findet eine Großveranstaltung zu den bevorstehenden Parlamentswahlen statt, bei denen sich der Sohn des Hauses, Frederick ("Freddy"), um seine Wiederwahl ins Unterhaus bemüht. Dabei leistet ihm Percy Garvald, der Minister für Angelegenheiten der Kolonien, ein unerbittlicher, erzkonservativer Politiker, kräftige Schützenhilfe. Im Mittelpunkt seiner Wahlrede steht eine drohende Rebellion in Gimalta, dessen Bevölkerung die Unabhängigkeit vom britischen Imperium fordert.

---

[1] Homes vorletzte Komödie, *The Secretary Bird*, erlebte in mehr als drei Jahren genau 1450 Aufführungen *en suite*. Vgl. *Plays and Players*, 19 (1972), H.9 [June], 4. - Sein Nachfolgestück, *Lloyd George Knew My Father*, gehört im Augenblick (Stichtag: 1. Juli 1973) mit 405 Vorstellungen auch schon wieder zu den zehn laufenden Produktionen, die in London die höchsten Aufführungszahlen haben. Vgl. *Plays and Players*, 20 (1973), H.10 [July], 4.

Garvald ist überzeugt, den Konflikt mit der überkommenen Droh- und Gewaltpolitik lösen zu können, und die gespannt lauschende Menschenmenge begrüßt seine Maxime "What we have, we hold" (S.11) mit überwältigendem Jubel.

Dem Hausherrn hingegen ist Politik ein Greuel; er war dem Wahltrubel entflohen und kehrt nun heimlich vom Fischen zurück. Dabei trifft er auf Sass, Gimaltas Beauftragten in London. Der ist gekommen, um Garvald den Standpunkt seiner Regierung mitzuteilen. Die Herzogin kehrt gleich darauf von der Veranstaltung zurück und bekundet Sass ihr volles Verständnis für die Unabhängigkeitsbestrebungen in der Kolonie. Im Grunde aber fehlt auch ihr, wie dem Herzog, eine wirkliche Einsicht in politische Zusammenhänge:

> ... I've never known a week-end when we weren't going through a crisis, and I can't be bothered with them. I believe your father's right. He always says that they are hatched up over dinner every Friday night by all those wicked little gnomes who own the Sunday papers. (S.26)

Sass verhandelt zunächst mit Freddy, der Garvalds persönlicher Referent ist. Auch frohe Erinnerungen an die gemeinsame Studienzeit können die bestehenden Interessengegensätze nicht überbrücken. Die anschließende Aussprache mit Garvald selbst findet in frostiger Atmosphäre statt und endet ergebnislos. Unter dem schwelenden Konflikt leidet auch das Verhältnis von Freddy zu Mary Garvald, der Tochter des Ministers, die die kompromißlose Einstellung ihres Vaters nicht billigt. Sie zwingt Freddy immerhin zu dem Eingeständnis, daß nicht Großbritanniens angebliche Verdienste um die Kolonie, sondern deren militärisch-strategische Lage ausschlaggebend für Garvalds Unnachgiebigkeit ist (S.24).

Gegen Ende der ersten Szene entwickelt sich der parallele Handlungsstrang: Mrs. Green, die Köchin des Hauses, hat sich entschlossen zu kündigen (ähnlich wie die Gimaltesen "gekündigt" haben), denn auch sie will ihre Freiheit erlangen. Die Herzogin lehnt ab, da sie befürchten muß, kein neues Küchenpersonal zu finden. Überraschend schwenkt sie auf Garvalds Kurs ein, indem sie Collins, ihrem Butler, aufträgt, die "Rebellin" mit Waffengewalt am Fortgehen zu hindern.

In der zweiten Szene des ersten Aktes spitzt sich die doppelte Krise weiter zu. Dem Generalstreik in Gimalta folgt der Streik der Köchin, die sich weigert, für die zahlreichen Gäste das Abendbrot zuzubereiten. So begnügt man sich als Übergangslösung erst einmal damit, Getränke zu servieren. Durch eine Verwechslung der Karaffen erhält Mrs. Twitworth, die Frau des Pfarrers, Whisky statt Sherry. Sie ist im Nu betrunken, wird albern und sogar ausfallend. In der Zwischenzeit versucht Jean, das Stubenmädchen, unter dem Feuerschutz des Butlers das Essen fertigzumachen. Ihr Beschützer wird aber von der Köchin, die sich Mut angetrunken hat, überrumpelt, indem sie ihm eine Kasserolle über den Kopf stülpt. Anschließend flieht Mrs. Green mitsamt dem eroberten Gewehr und einer weiteren Flasche Alkohol in den Park. In Gimalta ist derweil der Rebellenführer gleichfalls

entkommen. In der Aufregung erwischt auch die Herzogin, wie Mrs. Twitworth, die falsche Karaffe und "stärkt" sich innerlich mehr als vorgesehen.

Zu Beginn des zweiten Aktes fehlt von Mrs. Green jede Spur. Die Herzogin verbietet, die Polizei zu benachrichtigen, ebenso wie Garvald sich weigert, die UNO in den Konflikt mit Gimalta einzuschalten. Kaum hat man aus den Rundfunkmeldungen erfahren, daß in der Kolonie das Haus des Gouverneurs beschossen worden ist, als auch schon das Glas in Garvalds Hand in tausend Stücke zerspringt, getroffen von einer Kugel aus Mrs. Greens Jagdgewehr. Alle gehen sofort in Deckung, bis auf die beiden Gastgeber. Die Herzogin verliert nicht einmal dann ihre (durch den Whisky gestützte) Ruhe und Würde, als bei einem zweiten Schuß einer ihrer Ohrringe zerschmettert wird.

Man entschließt sich nun zum Gegenangriff und schafft alle verfügbaren Waffen aus dem Arsenal des Herzogs herbei. Mrs. Twitworth, eine vermeintliche Pazifistin, hantiert in angeheitertem Zustand mit sichtlichem Vergnügen mit einer Pistole herum und streckt durch ihr Ungeschick beinahe den eigenen Ehemann nieder. Ein "Schlachtplan" wird entworfen, und während der Herzog, Freddy und Collins aufbrechen, um Mrs. Green im Park zu überrumpeln, versuchen die übrigen gleichzeitig, durch beleidigende Gesänge die Aufmerksamkeit der Köchin auf sich zu ziehen. Schließlich wird sie, dank ihres übergroßen Alkoholgenusses, besinnungslos im Park aufgefunden und kann ohne Gefahr auf ihr Zimmer geschleppt werden. Zur selben Zeit kommt telefonisch die Nachricht, daß der Rebellenführer gefangengenommen sei. Garvald entscheidet, daß er am darauffolgenden Morgen hingerichtet werden soll. Auch massiver Einspruch von Sass und Mary können ihn nicht umstimmen. Daher beschließt die Herzogin, ihm eine Lektion zu erteilen.

Die zweite Szene des zweiten Akts spielt am nächsten Morgen. Die Stimmung ist aufs äußerste gespannt, zwischen Freddy und Mary nicht weniger als zwischen Sass und Garvald. Die Herzogin kündigt an, daß sie dem Beispiel des Ministers folgen und ihre Köchin exekutieren lassen wolle. Sie bittet Sass, die Hinrichtung zu vollstrecken. Garvald und Freddy protestieren heftig gegen das ungerechtfertigte Strafmaß, aber die Herzogin läßt nicht mit sich reden. Als Sass zum Schein den ersten Schuß abgibt, stürzt Garvald zum Telefon und ordnet an, den Rebellenführer freizulassen und die ganze Angelegenheit der UNO zu übergeben: "The reasons are high policy - top secret." (S.84) Nun gibt auch die Herzogin ihr angebliches Vorhaben auf, und alles wendet sich zum Guten: Gimalta wird, so versichert Sass, gern dem Commonwealth beitreten; damit läßt sich Garvalds Niederlage in einen politischen Triumph ummünzen, und statt der drohenden Entlassung wartet nun das Amt des Außenministers auf ihn. Freddy und Mary werden, nachdem vorher ihr Verhältnis endgültig zu zerbrechen drohte, das obligate glückliche Paar, ebenso - ein paar Sprossen tiefer auf der sozialen Rangleiter - der Butler und das Stubenmädchen. Die Köchin schließlich bittet unter Tränen, nun doch bleiben zu dürfen; die Herzogin gewährt ihr den Wunsch, unter einer etwas ungewöhnlich klingenden Bedingung: "That you're free to go at any time you want." (S.86)

Die Uraufführung von Peter Barnes' Komödie The Ruling Class fand am 6. November 1968 im Nottingham Playhouse statt. Die Hauptrollen wurden von Derek Godfrey und Vivienne Martin verkörpert, Stuart Burge führte Regie. Im folgenden Frühjahr ging man mit der erfolgreichen Inszenierung nach London ins Picadilly Theatre. Barnes erhielt für das Stück den "John Whiting Award 1968", gemeinsam mit Edward Bond, dessen prämiertes Werk, Early Morning, thematisch wie stilistisch vergleichbare Züge trägt. Anläßlich der deutschsprachigen Erstaufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus umriß Hans Schwab-Felisch die Eigenschaften der Komödie so:

> Mit der "Herrschenden Klasse" schrieb Barnes ein bösartiges, sakrales, blasphemisches, obszönes, sozialkritisches Stück, vehement und theaterhaltig, komisch bis zum Kabarettulk und grausig zugleich, phantasievoll in den Mitteln bis zur Absurdität und Klamotte, ein Volksstück mit intellektuellem Anspruch - auf krummen Wegen Gottes Wort verzweifelnd beschwörend.[1]

Der Prolog setzt ein mit einer Bankettansprache des 13. Earl of Gurney, deren Grundtenor mit der Wahlrede Garvalds in The Iron Duchess in vielen Punkten übereinstimmt: Der greise Aristokrat ruft eindringlich dazu auf, die imperiale Machtstellung Englands und seine Rolle als Bollwerk der Tradition und des Feudalismus zu wahren. Kurz darauf kann man ihn bei seiner allabendlichen sado-masochistischen "Pflichtübung" beobachten: In wunderlicher Kostümierung, mit Ballettröckchen, Dreispitz und Schwert, steckt er lustvoll grunzend seinen Kopf in die Schlinge, um die Todesstunde derer nachzuempfinden, die er als Richter an den Strang liefert. Durch ein Versehen stößt er diesmal die rettende Trittleiter um und henkt sich damit selbst.

Der einzige legitime Erbe ist sein Sohn Jack, nun 14. Earl of Gurney; der aber ist paranoid-schizophren und lebt in dem Wahn, der Gott der allumfassenden Liebe zu sein ("How do you know you're ... God?" - "Simple. When I pray to Him I find I'm talking to myself." S.22). Seine Heilsbotschaft besteht darin, nicht nur die Seele, sondern mit ihr auch den Körper zu erlösen. Mit großem Wort- und Gebärdenschwall predigt er Barmherzigkeit und Armut, Nächstenliebe und Sinnengenuß. Damit aber ist er für seine aristokratische Verwandtschaft mehr als ein harmloser Irrer, der dem Ruf der Familie schaden könnte (ein "Spleen" wäre bei seiner Stellung durchaus statthaft). Er erweist sich als ernsthafte Gefahr für die überkommene Ordnung und ihre ureigensten Werte: Selbstbeherrschung und, als deren Frucht, die Beherrschung anderer.

---

[1] "Die Bekehrung eines Mannes, der die Liebe predigt", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. März 1970, S.32, Spalte C.

Sir Charles, Halbbruder des verstorbenen 13. Earl, ist durch eine Klausel im Testament daran gehindert, den Erben auf direktem Wege auszuschalten und die Macht im Hause Gurney zu übernehmen. Also versuchen es die Angehörigen mit einer List: Man beschließt, den neuen Earl mit Grace Shelley zu verkuppeln, einer ehemaligen Striptease-Tänzerin und Mätresse von Charles. Sobald aus dieser Ehe ein Sohn hervorgeht, so rechnet man sich aus, kann man Jack entmündigen lassen. Dieser ahnt nichts von dem Komplott und wehrt sich überaus heftig gegen alle gutgemeinten Warnungen des Dieners Tucker, weil sie seinen Glauben an die ungebrochene, universale Macht der Liebe erschüttern.

Tucker, zu Beginn des Stücks noch der Prototyp des alten, unterwürfigen Butlers, sind vom 13. Earl zwanzigtausend Pfund vermacht worden. Das verleiht ihm genügend Unabhängigkeit, um dem lang aufgestauten Unmut über die "herrschende Klasse" in aufsässigen Bemerkungen und Gesten Luft zu machen. Im Grunde aber bleibt er seiner angestammten Rolle verhaftet, wie er sich selbst eingesteht:

> What's keeping you then, Dan? You've got the scratch. (Drinks, gloomily.) Fear. Be honest now, Daniel. Fear and habit. You get into the habit of serving. Born a servant, see, son of a servant. Family of servants. From a nation of servants. (S.27)

Der Plan der Familie scheint einen Augenblick gefährdet: Der Earl weist die ihm nahegelegte Eheschließung mit dem Argument zurück, er sei bereits mit Marguerite Gautier verheiratet, Dumas' "Dame aux Camélias". Als alle Versuche fehlschlagen, ihn von der Unsinnigkeit dieser Vorstellung zu überzeugen, wird Grace Shelley kurzerhand in das Kostüm der Kameliendame gesteckt und so dem ahnungslosen Earl "angedreht". Der zittrige, leicht vertrottelte Bischof Lampton, auch ein Familienmitglied, traut unter größten moralischen Bedenken das ungleiche Paar, und bald darauf ist die neue Lady Gurney schwanger.

Der einzige, der nun noch das Vorhaben vereiteln könnte, ist Dr. Herder, der Psychiater, bei dem Jack zeitweise in Behandlung gewesen ist. Würde er den Earl für unzurechnungsfähig erklären, bevor der Stammhalter geboren ist, so fiele laut Testament das gesamte Erbe Stiftungen zu. Um dies zu verhindern, setzt Sir Charles seine Frau, Lady Claire, auf den Arzt an. Das Verhältnis mit dem unterkühlten Wissenschaftler, den Ratten wie Menschen nur als Versuchsobjekte zu interessieren scheinen, bringt der in ihrer Ehe frustrierten Dame nicht die ersehnte Erfüllung. Beide verspüren, daß sie sich gegenseitig nur als Mittel zum Zweck mißbrauchen. Was sie verbindet, ist schließlich nur noch der gemeinsame Wunsch, sich an Sir Charles zu rächen. Um dessen Pläne doch zu durchkreuzen, bleibt, da Grace bereits kurz vor der Geburt steht, nur die Heilung des Earl.

Der Coup gelingt Herder tatsächlich, indem er den "Gott der Liebe" mit dem bärtigen Schotten McKyle konfrontiert, einem anderen Irren, der sich für den alttestamentlichen "Gott der Rache" hält. Da nur einer von beiden den Anspruch aufrecht erhalten kann, der "wahre" Gott zu sein, kommt es zu einem

Zweikampf, der zunächst mit verbaler, dann mit brachialer Gewalt geführt wird und zwangsläufig damit endet, daß der friedfertige "Gott der Liebe" dem blitzeschleudernden "Hochspannungsmessias" ("High Voltage Messiah" S.64) unterliegt. Ein haariges Ungetüm, einem riesigen Meerschwein gleich, angetan mit viktorianischer Kleidung, stürzt sich auf den bereits Gebrochenen, zerschmettert ihn vollends und huscht wieder davon. Im gleichen Augenblick, als Sir Charles triumphierend mit dem ersehnten Stammhalter auf dem Arm hereineilt, bekennt sich der Earl zum ersten Mal zu seinem Namen, gegen den er sich bislang mit allen Kräften gesträubt hat: "Jack. I'm Jack. I'm Jack. I'm Jack!" (S.70) Indem er diesen Namen annimmt, akzeptiert er auch die Stellung, die ihm in der Aristokratie zusteht, seine Rolle als Haupt der Gurney-Familie und als Mitglied des Oberhauses.

Mit Beginn des zweiten Aktes ist der Prozeß der "Normalisierung" bereits weiter fortgeschritten. Das Erscheinungsbild des Earl hat sich völlig gewandelt: Die Franziskanerkutte ist einem altmodischen dunklen Anzug gewichen, die Haare sind kurz geschoren, an die Stelle der ursprünglichen Herzlichkeit ist Gefühlskälte getreten. In seinen Worten und Gesten wird die Anstrengung spürbar, mit der er sich selbst kontrolliert. Nur gelegentlich noch durchbrechen Lautkaskaden, Zuckungen und Verkrampfungen die Fassade der Selbstbeherrschung.

Sir Charles unternimmt noch einen letzten Versuch, das Blatt zu seinen Gunsten zu wenden: Er bestellt Truscott, den "Master in Lunacy", der Jack für unzurechnungsfähig erklären soll, bevor seine neue Identität sich endgültig gefestigt hat. Doch auch dieser Plan schlägt fehl, denn als der Earl nach anfänglicher Unsicherheit Gehorsam, Pflichterfüllung und Vaterlandsliebe beschwört und sich für Folter und Todesstrafe ausspricht, kann ihm der Staatsdiener nur noch die völlige "Heilung" attestieren. Auch Mrs. Treadwell und Mrs. Piggot-Jones, zwei ältliche, verschrobene Damen, die angesichts des Liebe predigenden und in Kreuzigungspose meditierenden Earl verstört geflüchtet waren, stellen nun freudig fest: "He's so like his father. He gets more like him every day, it's frightening." (S.91)

In einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium verfällt er in die Halluzination, "Jack the Ripper" zu sein, der Prostituiertenmörder, der sich als Rächer der herrschenden Moral verstand. Mit geschmeidigen Bewegungen und satanischem Lächeln begeht er einen Lustmord an seiner nymphomanischen Tante Claire, die, von Charles und Herder enttäuscht, sich ihm bereitwillig darbietet. Für den Kriminalinspektor kommt - ein Klischee aus unzähligen Detektivstücken - nur der Butler als Täter in Frage: Silberzeug, das Tucker eingesteckt hat, Bücher von Lenin und Mao und ein paar pornographische Photos werden als untrügliche Indizien für seine Schuld gewertet. Dr. Herder, der als einziger außer Tucker den wahren Sachverhalt ahnt, muß ohnmächtig erkennen, wohin sein "Heilungserfolg" geführt hat und wird nun seinerseits irre.

Nahtlos verläuft der Übergang Jacks vom zynischen Lustmörder zum unerbittlichen politischen Reaktionär. In der be-

klemmenden Düsternis des Oberhauses, umgeben von verstaubten, mit Spinnweben überzogenen Puppen und Skeletten, hält der Earl ein flammendes Plädoyer für die Wiedereinführung von Folter und Todesstrafe und für den Erhalt der Klassengesellschaft:

> You've forgotten how to punish, my noble Lords. The strong must manipulate the weak. That's the first law of the Universe - was and ever shall be world without end. (S.114)

Nur Grace steht, ohne es zu ahnen, noch seinem Herrschaftsanspruch im Wege. Sie ist nie völlig in der Rolle der Lady Gurney aufgegangen, sondern hat sich ihre unbekümmerte, rauhe Herzlichkeit bewahrt. Vom leichten Mädchen, das sich kühl seine sozialen Aufstiegschancen ausrechnet, ist sie herangereift zu einer wirklichen Liebenden, darin der Kameliendame gleich. In ihrem blinden Vertrauen zu Jack vermag sie aber dessen gewandeltes Wesen nicht zu durchschauen. Als sie gegen das zentrale Gebot der herrschenden Moral verstößt, Gefühle zu unterdrücken und Sinnlichkeit zu verdrängen, wird sie sein nächstes Opfer.

Eine umfassende Behandlung der Thematik beider Komödien ist auf so engem Raum natürlich unmöglich. Daher soll ein Aspekt herausgegriffen werden, der auch im Hinblick auf den dritten Teil bedeutsam ist: der satirische Anspruch der Stücke. Er ist, weniger im Falle von The Iron Duchess[1] als bei The Ruling Class, wiederholt in Zweifel gezogen worden. Bei der Uraufführung, so berichtet Martin Esslin, hat eine Reihe von Kritikern bemängelt, die Zustände, die Barnes angreife, seien zu weit hergeholt.[2] Ähnliche Einwände hörte man auch bei der Londoner Premiere:

> From some of the notices of the play, both on its Nottingham run and after the London opening, you'd reasonably suppose that The Ruling Class was a spirited exercise in theatrical fantasy ...[3]

Träfe die Kritik zu, so würde jeder Anspruch des Stücks, (auch) Satire zu sein, erlöschen, denn der erkennbare Bezug

---

[1] Jack Minster in der Vorbemerkung zur Textausgabe: "... and it is undoubtedly rather a satirical play ..." (S.5)

[2] "The Ruling Class", Plays and Players, 16 (1969), H.4 [Jan.], 53.

[3] Frank Cox, "The Ruling Class", Plays and Players, 16 (1969), H.7 [Apr.], 59.

zur empirischen Wirklichkeit ist, wie im dritten Teil noch dargelegt wird, eine unverzichtbare Eigenschaft des Satirischen. Aber auch diejenigen Rezensenten, die zugestanden, der Stoff der Komödie sei zwar in der Realität verankert, sage aber wenig Neues über den englischen Adel aus,[1] haben offensichtlich die Thematik verkürzt. Der Moralkodex, den Barnes durch satirisch-groteske Überzeichnung angreift, betrifft gerade nicht in erster Linie eine kleine Oberschicht. Der Sozialethiker Arno Plack stellt fest:

> Die herrschende Moral, das ist nicht einfach die Moral, die in einem Volk, in einer Kulturgemeinschaft verbreitet ist. "Herrschende Moral" hat durchaus mit Herrschaft zu tun, dies aber gerade nicht so, daß sie die Moral derjenigen wäre, die herrschen, sondern umgekehrt: sie ist - ursprünglich wenigstens - die Moral für die Bürger, die im doppelten Sinne die "Beherrschten" zu sein haben.[2]

Akzeptiert man diese These, so wirkt das exzentrische Verhalten des Earl im ersten Teil (als Paranoid-Schizophrener) wie im zweiten (in seiner Doppelexistenz als würdevoller Aristokrat und zynischer Lustmörder) durchaus in sich schlüssig. Plack hat in seiner umfangreichen Studie genau den Moralkodex beschrieben, der die Wandlung des Earl vom "Wahnsinn" zur "Normalität" bewirkt: Sitte und Anstand, Pflichterfüllung und Gehorsam, Würde und Selbstbeherrschung werden erzwungen, indem man alle vitalen Äußerungen kanalisiert oder unterdrückt, den Sexualtrieb verdrängt und die Spontaneität verkümmern läßt. Als Kehrseite dieses Tugendkatalogs findet man eine merkliche Unstimmigkeit zwischen moralischem Anspruch und gelebtem Ethos, eine Form der Rollendistanz, die Plack "objektive Heuchelei" nennt.[3] Sie äußert sich in Lieblosigkeit und Herrschsucht und, als schlimmste Konsequenz, in aggressiven Akten, im Verbrechen und im Krieg.[4]

---

[1] Vgl. Esslin, "The Ruling Class", 53.

[2] Die Gesellschaft und das Böse: Eine Kritik der herrschenden Moral (10., verb. Aufl., München, 1971), S.33.

[3] Ebd., S.73ff.

[4] Ebd., S.265ff.

Nun gibt es zwei gegensätzliche Arten von Rollendistanz: Die eine ist "Ausdruck einer gewissen Souveränität, mit der das Individuum mit seiner Rolle verfährt",[1] ist also positionsbejahend (Verhältnis Schauspieler - Rollenfigur, "objektive Heuchelei" u.dgl.). Die andere Form bedeutet Distanzierung von einer zugemuteten Rolle, die man ablehnt, ist also positionsnegierend. Die heftigste Reaktion gegen derartige Rollenerwartungen besteht darin, daß jemand auf eine andere Realitätsebene ausweicht, in die Welt der Phantasie, des Traumes oder des Glaubens.[2]

Hier liegt der Schlüssel zum Verhalten des Earl vor seiner "Heilung". Seine Umwelt hält ihn für wahnsinnig, weil er seine standesgemäße Position ablehnt, weil er auch ihre "objektive Heuchelei" nicht teilt, sondern seine sittlichen Postulate wirklich lebt. Hinzu kommt, daß seine Spontaneität, seine Offenheit und die Bejahung der Leiblichkeit kaum verkümmert sind und in spielerischen Wort- und Lautkaskaden und einer ungewohnten Bewegungsfreude immer wieder durchbrechen. Dieses Abweichen vom genormten Verhalten können sich seine Verwandten eben nur als Irresein erklären. Aber - und daraus resultiert die eigentliche Schizophrenie des Earl - seine Ursprünglichkeit ist nicht mehr völlig ungebrochen; sie ist, wie Dr. Herder erläutert, bereits von den Zwängen der herrschenden Moral mitgeprägt:

> DR HERDER: [...] Then, of course, he never forgot being brutally rejected by his mother and father at the age of eleven. They sent him away, alone, into a primitive community of licensed bullies and pederasts.
>
> SIR CHARLES: You mean he went to Public School. (S.20)

So wird auch die seltsame Mischung aus Natürlichkeit und Exzentrik, aus Tiefgang und Banalität verständlich, welche die Erscheinung des Earl kennzeichnet:

> Ein Mensch, der das Mißverhältnis zwischen dem, was sittlich von ihm gefordert ist, und dem, was sein Körper zu entbehren vermag, nicht aushält, der aber zugleich auch die "objektive Heuchelei" nicht erträgt,

---

[1] Dreitzel, S.188. Zur "funktionalen Rollendistanz", die das Gegenteil der Rollendistanz als Abwehr einer Rolle ist, s. Jean-Pierre Junker, Entfremdung von der Rolle (Bern, 1971).

[2] Dreitzel, S. 192.

> ein solcher Mensch wird am Ende die Wahrheit sagen in einer Form, die niemand außer ihm selbst versteht.[1]

Die Wahnvorstellungen des Earl können demnach als Produkt des auferlegten Normkodex gewertet werden. Mit anderen Worten: Barnes deutet Wahnsinn nicht etwa (wie in der traditionellen klinischen Psychiatrie üblich) als endogenes Phänomen, d.h. als vorwiegend erbliche Krankheit, die körperlich-organisch bedingt ist. Er betont, möglicherweise in Anlehnung an Ronald D. Laing,[2] vielmehr die sozialen Ursachen, die in fixen Rollenerwartungen und rigiden Moralvorschriften zu suchen sind.[3]

Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so ist auch die Roßkur des Dr. Herder, mit der er den Earl in die Zwangsjacke der "Normalität" preßt, durchaus nicht bloß eine "Konstruktion, deren verlegene Zufälligkeit mit viel szenischem Aufwand überspielt wird",[4] sondern erweist sich über ihre sinnbildliche Bedeutung hinaus als erschreckend reales Abbild

---

[1] Plack, S.215.

[2] Vgl. The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness (Harmondsworth, 1965).

[3] Vgl. hierzu die Studie von Lyman C. Wynne und seinen Mitarbeitern: "Pseudo-Gemeinschaft in den Familienbeziehungen von Schizophrenen", Schizophrenie und Familie (Frankfurt/Main, 1969), S.44-80. Sie beschreibt die soziale Organisation von Familien, in denen akute Schizophrenie auftaucht, mit Merkmalen, die sämtlich auch auf die Gurneys zutreffen: "1. Eine ständige Unveränderbarkeit der Rollenstruktur der Familie ... 2. Ein Festhalten an der Erwünschtheit und Zweckmäßigkeit dieser Rollenstruktur. 3. Anzeichen für eine starke Beunruhigung wegen einer möglichen Abweichung von dieser Rollenstruktur oder gar der Unabhängigkeit von ihr. 4. Ein Fehlen von Spontaneität, Originalität, Humor und Würze in der gegenseitigen Zuwendung." (S.53) Aus dieser Sicht läßt sich Schizophrenie nicht mehr einfach als individuelle Erkrankung des Gehirns erklären: "Akut-schizophrene Panik und Desorganisation bedeuten anscheinend eine Identitätskrise angesichts überwältigender Schuldgefühle und Angst, die mit der Aufkündigung einer besonderen Art von familiären Rollenstruktur einhergeht." (S.73)

[4] Henning Rischbieter, "Die herrschende und die beherrschte Klasse", Theater heute, 11 (1970), H.5, 29.

solcher Maßnahmen, mit denen in "totalen Institutionen",[1] in Klöstern, Gefängnissen, Arbeitslagern oder psychiatrischen Heilanstalten, Anpassung an eine neue Rollenidentität erzwungen werden soll.[2] Um den Willen und den letzten Widerstand des Earl zu brechen, wird er auch physisch gebrochen. Daß hier ein geistiger Prozeß "verkörpert" wird, ist durchaus keine platte Symbolik. Dem entsprechen nicht nur die Vorstellungen des "Gottes der Liebe" von der Einheit des Körpers mit der Seele (S.21), sondern auch Beobachtungen der Sozialwissenschaften:

> Hoffnungsloses Beginnen, die Unterdrückung eines leibhaften Menschen beim Denken anzusetzen. Was wir "Geist" oder - abwertend - "Ungeist" nennen, kann aufbegehren, solange die Spontaneität einer guten Gesundheit ihm beispringt. Der hart zusammengestauchte Leib aber hat auch das Denken in sich gelähmt. Das Äußerste an geistiger Kühnheit, was er hervorbringt, ist der Gedanke, es werde ihm schon noch gelingen, so "sittlich" sich aufzuführen, wie man von ihm erwartet ...[3]

Was so auf den ersten Blick als völliger Bruch in der Existenz des Earl erscheint, weist bei genauem Hinsehen doch Kontinuität auf: Auch als beherrschter Aristokrat ist er ein

---

[1] Erving Goffman, "Über die Merkmale totaler Institutionen", Asyle (Frankfurt/Main, 1972), S.13-123.

[2] "Überall werden Neulinge ihrer Identität, konkret: ihres persönlichen Besitzes, ihres Namens usw. beraubt, bzw. entledigt und strengen administrativen Depersonalisierungs- und Initiationsritualen unterworfen; d.h. sie werden systematisch gebrochen, um effektiver verwaltet werden zu können. In Irrenhäusern heißt das: mehr oder weniger autoritäre, als Beruhigungstherapie travestierte Brechung des Eigenwillens und Inforcierung rigider Normenkonformität." Martin Blankenburg, "Vom Sinn der Frakturen: Neuere Literatur zum Verhältnis von Wahn und Gesellschaft", Ästhetik und Kommunikation, 3 (1971), 68.

[3] Plack, S.105.

Produkt der herrschenden Moral und ihrer Zwänge.[1] Von der positionsnegierenden Rollendistanz ist er zur positionsbejahenden übergewechselt: "I stand outside myself watching myself watching myself."[2] (S.92) Seine Fühllosigkeit und der Destruktionstrieb, die bei dem ersten Lustmord als "Jack the Ripper" endgültig zutage treten, werden aus derselben Quelle gespeist wie die strikten moralischen Normen, welche die Lords den Beherrschten und Mrs. Treadwell und Mrs. Piggot-Jones sich selbst auferlegen:

> Für Zucht und Sitte streitend, stellen sie [die Sittenwächter] das "Chaos" erst her, vor dem sie sonst immer uns warnen. Sie schaffen, bewußt oder nicht, das reale Chaos im Körper eines jeden, der nach ihren Geboten sich ausrichtet, und das Chaos der Aggression im großen, die die Frustrationen im kleinen mit einem Schlag liquidiert.[3]

The Ruling Class ist also, das ist inzwischen deutlich geworden, weder ein unverbindliches Theatervergnügen, phantasievoll, aber ohne Wirklichkeitsbezug, noch ein verspäteter Ulk auf Kosten einer Minderheit, die ohnehin viel an realer Macht eingebüßt hat. Der Sack, den Barnes schlägt, ist die Unmoral der "Herrschenden"; der Esel, den er meint, ist die Moral der Beherrschten. Exzentrisches Verhalten erweist sich

---

[1] Hierzu noch einmal Wynne: "Beim Übergang vom akuten Schub [der Schizophrenie] in ein chronisches Stadium wird die Pseudo-Gemeinschaft wieder hergestellt, gewöhnlich mit größerer psychologischer Distanz zu den Familienmitgliedern, mit einer Steigerung des Schuldgefühls und der Angst über eine Reihe von Schritten hin zur Differenzierung, mit erhöhtem Autismus, größerer Einsamkeit und Erlebnisleere." Schizophrenie und Familie, S.73. - Eben diese Entwicklung läßt sich am Earl beobachten.

[2] Im Hinblick auf die Rollendistanz wird auch Barnes' Anspielung an Richard III erklärlich:

> The EARL hunches his right shoulder and drags his left leg.
> EARL OF GURNEY: Deformed, unfinished, sent before me time ... (S.86)

Nach Weimann, der Shakespeares Figur in der Tradition des beiseitesprechenden, die Ebene der dargestellten Kommunikation durchbrechenden "Vice" sieht, bleibt Richard "der augenzwinkernde Regisseur seines mörderischen Königreiches" (Shakespeare, S.262).

[3] Plack, S.270.

als Frucht der "Normalität", Atypisches als Spiegelbild des Typischen. Scheinbar Privates wird um seine gesellschaftliche Dimension erweitert, und darin unterscheidet sich diese Komödie grundsätzlich von The Iron Duchess. Homes Stück nämlich tendiert ständig dazu, politisches Geschehen auf eine rein private Ebene herabzudrängen. Dies soll durch drei charakteristische Stellen belegt werden, die leicht durch weitere zu ergänzen wären.

1. Beispiel: Sass berichtet, daß es der Bevölkerung auf Gimalta untersagt sei, in ihren Gewässern zu fischen, da sich der britische Gouverneur dieses Privileg vorbehalten habe. Der Herzog empfindet dies nicht als Unrecht, sondern, wie sein Kommentar "Oh, rotten luck." (S.18) verrät, als bedauerliches Mißgeschick, dessen Auswirkungen er als passionierter Angler besonders gut nachempfinden kann. (Mehr interessiert ihn in diesem Zusammenhang allerdings, daß der Gouverneur einst ein Verehrer der Herzogin gewesen ist.) Selbst Mary, die von allen den ausgeprägtesten Gerechtigkeitssinn besitzt, begnügt sich mit der Anmerkung: "Well, don't you think it's terribly unfair?" (S.58)

2. Beispiel: Sass beabsichtigt, Freddy als den persönlichen Referenten Garvalds über die Haltung der gimaltesischen Regierung zu informieren. Die Herzogin merkt, daß man ihre Anwesenheit dabei als störend empfindet und zieht sich mit den Worten zurück:

> Well, I'll go upstairs and take my hat off, and you two conspirators can sit and have your tea together while you talk. (On the stairs.) Why is it children always learn to keep their secrets from their mothers in the end? (S.19f.)

3. Beispiel: Als Garvald verkündet, er wolle den Rebellenführer exekutieren lassen, protestiert Sass als offizieller Repräsentant Gimaltas nur mit einem einzigen Argument: "You can't do that, Mr. Garvald. [...] Las Patros is my cousin." (S.73)

Um diese Äußerungen richtig werten zu können, muß man beachten, daß weder Sass oder Mary, noch der Herzog und die

Herzogin als die beiden "Helden" des Stückes, zur Zielscheibe von Homes Satire gemacht werden; dafür müssen Garvald, Freddy und Mrs. Twitworth herhalten. Die Bemerkungen sind also nicht etwa ironisch gegen die Sprecher gekehrt, sind keine Selbstentlarvung, sondern im Kern durchaus ernst zu nehmen. Dieser Kern besteht darin, daß Interessenkonflikte verwischt und politische Vorgänge auf eine private Ebene heruntergespielt und damit verharmlost werden: Die Gastgeber und Mary sympathisieren mit Sass und seinem Land, weil sie ihn persönlich nett finden (vgl. S.25, S.43 et passim); der politische Hintergrund der Auseinandersetzung interessiert sie kaum. Der Herzog und die Herzogin weisen sogar mit Stolz darauf hin, daß ihnen andere Dinge, wie die Kündigung der Köchin, Angeln oder die Sportmeldungen, weit mehr am Herzen liegen (vgl. S.29, S.40, S.59 et passim). Ebenso beurteilen die Personen in den erwähnten Beispielen den Gouverneur und den Rebellenführer nicht nach ihrer politischen Stellung oder Handlungsweise, sondern ausschließlich unter dem Gesichtspunkt persönlicher Beziehungen (Bekanntschaft bzw. Verwandtschaft). Für die Herzogin schließlich, die dominierende Mutterfigur des Stücks, sind die Regierungsunterhändler Sass und Freddy nicht mehr als zwei Lausejungen, die einen Streich aushecken.

Wenn so politische Konflikte verharmlost und auf private Plänkeleien reduziert werden, ist auch deren Lösung weniger ein Interessenausgleich durch Kompromisse als ein Akt gegenseitiger Gefälligkeit: Der Herzogin und ihrer Köchin zuliebe gibt Garvald seine Politik der Stärke auf, kaschiert den Entschluß am Telefon jedoch als hochpolitisch (S.84); Sass andererseits verspricht Garvald zuliebe den Beitritt seines Landes in das Commonwealth (S.87).[1] Entscheidungen werden hier nicht

---

[1]Theodor W. Adorno vergleicht das Verfahren, politische Vorgänge als das Schalten und Walten einzelner Prominenter darzustellen, mit den Praktiken der Kulturindustrie: "Überall wird personalisiert, um anonyme Zusammenhänge, die dem theoretisch nicht Gewitzigten nicht länger durchschaubar sind und deren Höllenkälte das verängstigte Bewußtsein nicht mehr ertragen kann, lebendigen Menschen zuzurechnen und dadurch etwas von spontaner Erfahrung zu erretten ..." "Offener Brief an Rolf Hochhuth", Theater heute, 8 (1967), H.7, 2.

demokratisch, sondern noch oligarchisch getroffen, wie es Charles de Montalembert vor über hundert Jahren an der englischen Aristokratie bewunderte:

> Independent of the Court and the Cabinet, exempt, as far as men living in society can be, from personal interests, and safe from the intrigues, affronts, and trammels of a system of centralization and bureaucracy, which are everywhere the headquarters and standing army of democracy, the English Country Gentlemen exhibit in their position, their habits, and their vigorous and useful existence, the only example of a real and influential aristocracy that Europe possesses.[1]

Auf diese Weise wird, teils bewußt, teils unbewußt, auch in The Iron Duchess von der Titelheldin das politische Geschehen bestimmt.

Das Grundschema, nach dem diese Komödie verfährt, ist an sich nicht außergewöhnlich: Ein beunruhigendes, nicht bewältigtes Problem, das im Augenblick oder auf längere Sicht aktuell ist, wird als Thema aufgegriffen. In diesem Fall sind es die Unabhängigkeitsbestrebungen britischer Kolonien, in der bedroom farce z.B. die zeitlosen Schwierigkeiten mit der Monogamie. Der Konflikt wird jedoch nur scheinbar ausgetragen und am Ende ganz im Sinne des status quo ante harmonisiert.

Das gleiche Verfahren hat Hans-Jörg Neuschäfer am Beispiel von Dumas' La Dame aux camélias plastisch herausgearbeitet: Er zeigt, wie auch in der gehobenen Konsumliteratur Widersprüche nicht gelöst, sondern umgangen und Fragen nach ihren Ursachen vermieden werden. Damit wird nicht nur das Unterhaltungsbedürfnis ("Genuß ...) gemeinsam mit dem Wunsch nach Selbstbestätigung (...ohne Reue") befriedigt, es wird auch das schlechte soziale Gewissen beschwichtigt.[2] Der Ausgang von The Iron Duchess macht deutlich, daß sich diese

---

[1] The Political Future of England (1856). Zitiert nach: The English Ruling Class, hg. W.L. Guttsman (London, 1969), S.34.

[2] "Mit Rücksicht auf das Publikum ...", Poetica, 4 (1971), H.4, 482f.

Merkmale ohne Abstriche auf das Stück übertragen lassen: Gimalta und Mrs. Green sind am Ende zwar "frei", aber ihren Herren nun erst recht verbunden, weil deren Großmut (und die Einsicht in die eigene Schwäche) sie zur Treue verpflichtet. The Iron Duchess bleibt damit innerhalb des "Erwartungshorizonts"[1] seines Publikums.

Jauß' Grundgedanke des "Erwartungshorizonts" läßt sich mit Überlegungen Rapps verknüpfen, der in gleicher Weise die aktive Rolle des Rezipienten hervorhebt: Der "Horizont" ist die Peripherie eines Standpunkts. Der "Erwartungshorizont" resultiert also aus der Perspektivegebundenheit (durch Erinnerungen, affektive Einstellung, Vorwissen, Erwartungen), mit der ein Rezipient einem literarischen Werk begegnet.[2] Eine Erweiterung dieses Gesichtskreises erfolgt solange nicht, wie das Werk die Erwartungen lediglich reproduziert. Erst wenn es sie durchbricht und damit dem Rezipienten einen (zumindest virtuellen) Wechsel des Standpunktes abverlangt, ergibt sich aus dieser "Überperspektivität" (Rapp) ein "Horizontwandel" (Jauß).[3]

Charakteristisch für die Unterhaltungsliteratur aus rezeptionsästhetischer Sicht ist, wie wir auch an The Iron Duchess haben beobachten können, daß sie keinen "Horizontwandel" anregt, indem sie

> das Verlangen nach der Reproduktion des gewohnten Schönen befriedigt, vertraute Empfindungen bestätigt, Wunschvorstellungen sanktioniert, unalltägliche Erfahrungen als 'Sensation' genießbar macht oder auch moralische Probleme aufwirft, aber nur, um sie als schon vorentschiedene Fragen im erbaulichen Sinne zu 'lösen'.[4]

Das beschriebene Grundschema liegt, wie J.S.R. Goodlad bestätigt, vielen populären Theaterstücken und Fernsehspielen zugrunde, die er unter der Bezeichnung "drama of reassurance" zusammenfaßt.[5] Homes Komödie, die einer Schablone folgt, die

---

[1] Hans Robert Jauß, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt/Main, 1970), S.177 et passim.

[2] Zur historischen Objektivierbarkeit des jeweiligen "Erwartungshorizonts": ebd., S.176f.

[3] Vgl. Rapp, S.63-66; Jauß, S.177f.

[4] Jauß, S.178.

[5] A Sociology of Popular Drama (London, 1971), S.140ff.

dem "Erwartungshorizont" breiter Publikumsschichten entspricht, kann somit auch im Sinne einer Schablone verwendet werden: als vorgefertigtes, zur Vervielfältigung gedachtes Muster, das man an The Ruling Class anlegen kann. So läßt sich, auch was den Gebrauch nichtsprachlicher Darstellungsmittel angeht, ermessen, wo Barnes' Stück den vorgezeichneten Linien des kommerziellen Unterhaltungstheaters folgt und wo es davon abweicht und eigene Züge gewinnt.

3. Zur Auswertung der Daten auf syntaktischer Ebene

Bei der Untersuchung des Datenmaterials lassen sich schon anhand der Zeichenträger, also noch ohne Rückgriff auf die ihnen zugeordneten Zeichenklassen, einige Aussagen über die Stükke und ihren Gebrauch nichtsprachlicher Mittel machen. Bedient man sich einer vergleichsweise groben Einteilung in die wesentlichen visuellen und akustischen, schauspielerischen und szenischen Darstellungsmittel (entsprechend der Gliederung des Zahlenschlüssels), so ergibt sich die folgende Übersicht:

KENNUNG	DARSTELLUNGSMITTEL	Iron		Duchess	Ruling		Class
11	Erscheinung	3	=	0,3%	21	=	1,4%
12	Mimik	67	=	5,7%	162	=	10,7%
13	Gebärden	384	=	32,7%	473	=	31,3%
14	Raumgebärden	453	=	38,6%	244	=	16,1%
15	Haltung	16	=	1,4%	37	=	2,4%
16	Stellung	32	=	2,7%	23	=	1,5%
17	Maske/Perücke	1	=	0,1%	14	=	0,9%
18	Kostüm	16	=	1,4%	48	=	3,2%
(10)	(Negativform)	5	=	0,4%	5	=	0,3%
21	Paraverbale Mittel	40	=	3,4%	146	=	9,7%
22	Geräusche	14	=	1,2%	60	=	4,0%
23	Musik	6	=	0,5%	26	=	1,7%
(20)	(Negativform)	15	=	1,3%	23	=	1,5%
31	Dekoration	1	=	0,1%	1	=	0,1%
32	Zweidim. Dekorationsteile	2	=	0,2%	13	=	0,9%
33	Aufbauten	11	=	1,0%	9	=	0,6%
34	Praktikable Gegenstände	28	=	2,4%	28	=	1,9%
35	Requisiten	53	=	4,5%	78	=	5,1%
36	Beleuchtung	4	=	0,3%	54	=	3,6%
39	Vorhang	5	=	0,4%	6	=	0,4%
(30)	(Negativform)	0	=	0,0%	1	=	0,1%
42	Geräusche	14	=	1,2%	22	=	1,4%
43	Musik	3	=	0,3%	12	=	0,8%
(40)	(Negativform)	1	=	0,1%	7	=	0,5%

Besonders die Gegenüberstellung der relativen Frequenzen ist hier aufschlußreich. Sie zeigt, daß in neunzehn der vierundzwanzig Kategorien die Differenz zwischen beiden Stücken geringer als zwei ist, daß wir also einen breiten Hintergrund von Gemeinsamkeiten haben. Zu den hervorstechenden Ausnahmen zählen die Raumgebärden (38,6% : 16,1%), ferner die paraverbalen Darstellungsmittel (3,4% : 9,7%), die Mimik (5,7% : 10,7%) und schließlich noch die Beleuchtung (0,3% : 3,6%) und die artikulatorischen und anderen schauspielerischen Geräusche (1,2% : 4,0%). Bedient man sich darüberhinaus noch eines zweiten, wesentlich feineren Rasters, indem man jede Kennung des Zahlenschlüssels und jede ihrer Kombinationen getrennt wertet, so zeigen sich auch in der gleichgewichtigen Gruppe der Gebärden (32,7% : 31,3%) noch Nuancen: Auffallend sind hier die Relationen bei den Gebärden des Körpers als Ganzem (Kennung 130; 0,2% : 3,1%), beim Sich-Erheben (Kennung 130-151; 3,4% : 0,7%) und beim Sich-Setzen (Kennung 130-152; 5,1% : 0,9%). Welche Erklärungen gibt es dafür, daß sich in den genannten Fällen der Zeiger gleichsam nicht auf einem Mittelwert einpendelt, sondern zur einen oder anderen Seite hin ausschlägt?

Am leichtesten ist die Frage im Hinblick auf die Beleuchtung zu beantworten: The Ruling Class ist in siebenundzwanzig Szenen plus Prolog und Epilog gegliedert. Barnes greift daher immer wieder auf Lichteffekte zurück, um die Stationen des Geschehens voneinander abzusetzen. The Iron Duchess dagegen begnügt sich mit zwei Szenen in jedem der beiden Akte, denn Home hält sich an die Einheit des Ortes. Dramaturgische und aufführungstechnische Gründe führen hier also zu den unterschiedlichen Zahlenwerten.

Inhaltlich aufschlußreicher sind die Gebärden des Körpers als Einheit (Kennung 130), die ohne eine Veränderung der Haltung (wie beim Sich-Setzen oder Fallen) und der Stellung (wie bei den Raumgebärden) vollzogen werden. Ein Blick auf die Verben, mit denen solche Bewegungen umschrieben werden, verrät, daß es sich dabei überwiegend um Formen der unbeabsichtigten, unkontrollierten Motorik handelt: shake, shiver, shudder,

sway, tremble, wince oder wobble.[1] Andere bezeichnen die verzweifelten Versuche, die bereits verlorene Kontrolle wiederzugewinnen: struggle, twitch, twist.

Barnes verwendet diese pantomimischen Mittel auf vielfältige Weise, um die Mitglieder der Aristokratenfamilie zu charakterisieren. Beim Earl drücken sie im ersten Akt Verunsicherung aus (RC: 324, 581) angesichts der Versuche, ihm seine Überzeugung von der Allmacht der Liebe zu rauben. Nach der erfolgreichen Schocktherapie des Dr. Herder zeigt sich in diesen motorischen Äußerungen der Kampf, den Jack mit seinen vitalen Energien auszufechten hat, die zeitweilig durchbrechen und die ängstlich gewahrte Fassade der Selbstbeherrschung zu zerstören drohen (RC: 1037, 1486). Beim 13. Earl of Gurney ist das Erschaudern Ausdruck der sado-masochistischen Lust, mit der er sein abendliches Henkerspiel betreibt (RC: 69, 74, 82). Der zittrige Bischof Lampton dagegen verrät Altersschwäche und verstörte Ängstlichkeit, wenn er - wieder einmal - den Machenschaften seines Schwagers "den Segen geben" muß (RC: 647, 660, 678, 701).

So unterschiedlich ihre Ursachen auch sein mögen, allen diesen motorischen Äußerungen gemeinsam ist, daß sie mit einer erfolgreichen Inszenierung des Auftretens ("impression management") unvereinbar sind.[2] Sie müssen daher in der Öffentlichkeit möglichst unterdrückt werden, weil sie den anderen ungewollt etwas über den eigenen physischen oder psychischen Zustand verraten. Nur in aller Heimlichkeit, "hinter den Kulissen",[3] ist es gestattet, ihnen freien Lauf zu lassen,

---

[1] Vgl. hierzu die sortierten Daten mit der Kennung 130 im Anhang. - Einzelbelege, auf die sich die nachfolgende Interpretation stützt, sind im Text in Klammern angegeben. "ID" steht für The Iron Duchess, "RC" für The Ruling Class, und die Zahlen verzeichnen die laufende Nummer.

[2] Vgl. Goffman, Presentation, S.60.

[3] Goffman spricht von der "Hinterbühne" ("back region" oder "backstage"), einem Bereich, in dem man sich ungezwungen benehmen und von den Anstrengungen der Selbstdarstellung erholen kann. Ebd., S.114ff.

gerade auch, wenn damit Lustgefühle verbunden sind wie beim 13. Earl. - Bemerkenswert ist außerdem, wer in der Familie sich nicht eine solche "Blöße" gibt: einmal Lady Claire bis zu den Augenblicken ihrer Ermordung; erst da durchbricht sie, in ihrem orgastischen Todeskampf, die Barrieren der Hemmung und der Selbstbeherrschung (RC: 1200, 1201, 1208, 1211), was ihren letzten Worten "I'M ALIVE. ALIVE." (S.95) erst ihren durch Ironie gebrochenen Sinn verleiht. Keiner der 47 Belege mit der Kennung 130 bezieht sich jedoch auf Sir Charles. Dieser Aristokrat beherrscht die Selbstbeherrschung bis zur Vollendung, getreu seinem Wahlspruch: "The strength of the English people lies in their inhibitions." (S.57).

Eben diese vollständige Macht über das eigene Auftreten, die Barnes als eine Grundlage für die Macht über andere kennzeichnet, ist - mit positivem Vorzeichen - die dominierende Eigenschaft des Herzogs von Whitadder in The Iron Duchess. Er läßt sich durch nichts aus der Ruhe bringen, weder durch eine politische Krise noch durch einen bewaffneten Angriff auf sein Gesellschaftszimmer (ID: 769, 771), er bleibt auch in schwierigen Situationen stets höflich (ID: 476), er sorgt für den Ausgleich von Gegensätzen und erweist sich als großmütig, auch den niederen Ständen gegenüber (ID: 1170), kurz: er verkörpert nahezu perfekt die Rollenfigur, das Vor-bild eines englischen Aristokraten, wie es Kardinal Newman vor knapp einhundert Jahren umriß:

> [...] the carriage, gait, address, gestures, voice; the ease, the self-possession, the courtesy, the power of conversing, the talent of not offending; the lofty principle, the delicacy of thought, the happiness of expression, the taste and propriety, the generosity and forbearance, the candour and consideration, the openness of hand ...[1]

Mit kleinen Abstrichen gilt dieses makellose Bild auch für die Herzogin; im Unterschied zum Gatten jedoch kann ihre Gelassenheit zumindest teilweise auf ihren Schwips zurückgeführt werden (ID: 634), was aber ihrer Würde - ganz im Gegen-

---

[1]Zitiert nach: Guttsman, English Ruling Class, S.210.

satz zur angeheiterten Pastorenfrau (ID: 457, 461, 474, 478) - keinen Abbruch tut. So wird verständlich, warum sich in den Tabellen keine Gebärden mit der Kennung 130 für die zentralen Figuren in The Iron Duchess finden lassen: Sie, die sich sogar in außergewöhnlichen und gefährlichen Lagen jederzeit unter Kontrolle haben, führen auch all ihre Bewegungen absichtsvoll aus und stellen nicht ungewollt das idealisierte Bild ihrer selbst in Frage.

Auch Barnes läßt, wie wir gesehen haben, Formen des Auftretens vorführen, die der Rollenfigur des Aristokraten angemessen sind: vollkommen von Sir Charles, zunehmend gekonnter vom Earl. Doch er kennzeichnet sie als Rollenverhalten: Er läßt die Figuren hin und wieder unbeabsichtigt aus der Rolle ausbrechen und, was noch aufschlußreicher ist, er führt die "Auftritte" und "Abgänge" vor, zeigt, wie Akteure in eine Rolle hineinschlüpfen oder sich ihrer "hinter den Kulissen" entledigen;[1] dies gilt besonders für Jack und Grace, wobei im Verlauf der Handlung seine Rollendistanz immer klarer, die ihrige immer geringer wird.[2] In The Iron Duchess fehlen solche Blicke auf die "Hinterbühne". Dort ist der Grundpfeiler Aristokratie noch in sich gefestigt und unerschütterlich; in The Ruling Class beginnt er zu wanken, und es zeigen sich Risse.

---

[1] "One of the most interesting times to observe impression management is the moment when a performer leaves the back region and enters the place where the audience is to be found, or when he returns therefrom, for at these moments one can detect a wonderful putting on and taking off of character." Goffman, Presentation, S.123.

[2] Zum Rollenspiel von Grace vgl. die Szenen 8, 9, 12 und 14 des ersten Aktes, in denen sie ihre Rollendistanz auch in Bemerkungen offenlegt wie "What an entrance." (S.42), "I know the lines." (S.54) oder "I always get first night nerves." (S.58).- Zum Rollenspiel des Earl vgl. im zweiten Akt die Szenen 1-3, 5, 7 und 9. In den Szenen 2 und 10 fällt er aus der Rolle, ohne es zu wollen; in der vierten und sechsten Szene schlüpft er bewußt in die Rolle "Jack the Rippers"; in den übrigen Szenen studiert er die Rolle des Aristokraten ein und führt sie immer sicherer vor. Dieser ständige Wechsel der gespielten Identitäten, die in der letzten Szene und dem Epilog miteinander verschmelzen, erlaubt dem Earl fast in jeder Szene einen neuen "Auftritt" (auf der Ebene der dargestellten Kommunikation).

Aus diesem wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Stücken erklärt sich auch das relative Übergewicht von Mimik und paraverbalen Mitteln in Barnes' Komödie:

> Perhaps the focus of dramaturgical discipline [in everyday life] is to be found in the management of one's face and voice. Here is the crucial test of one's ability as a performer.[1]

Mit anderen Worten: Der mimische und der stimmliche Ausdruck, die beide eine große Variationsbreite aufweisen und zur Ergänzung der rein sprachlichen Mitteilung mehr als alle anderen nichtverbalen Mittel beitragen, werden in ihrer Vielfalt merklich eingeschränkt, wenn Wohlanständigkeit und Zurückhaltung, Gleichmut und Selbstbeherrschung das Verhalten der Charaktere bestimmen. Noch eindrucksvoller läßt sich dies an den artikulatorischen Geräuschen zeigen: In The Ruling Class ist Grace, das Mädchen aus dem Volk, das sich nie völlig mit der Rolle der adeligen Dame identifiziert, die einzige Person, die frei heraus lachen kann (RC: 547, 558, 561, 1133, 1442). Allein der noch nicht "geheilte" Earl vermag, einmal in ein solches Gelächter miteinzustimmen (RC: 676). Bei Sir Charles und Lady Claire (RC: 442), ihrem Sohn Dinsdale (RC: 1435), dem Staatsdiener Truscott (RC: 1097) und der verschrobenen Mrs. Treadwell (RC: 414) hingegen finden sich nur gezwungene Formen des Lachens (chuckle, giggle, snigger). Das schnarrende Triumphgelächter Tuckers (RC: 191, 330) schließlich spiegelt exakt die zwiespältige Situation wider, in der sich der reich gewordene Diener befindet: Er kann sich nun zwar mehr erlauben (daher die ungebührliche Lautstärke seines Lachens), aber tatsächlich befreit wirkt sein Gelächter ebensowenig wie er selbst.

Ein ähnliches Bild zeigt sich in The Iron Duchess: Einzig Mary, die herzliche und offene Tochter Garvalds, hören wir einmal lauthals lachen (ID: 347). Mrs. Twitworths plötzliche Heiterkeit dagegen rührt von ihrem Alkoholgenuß her und wird deutlich als unangebracht und taktlos empfunden

---

[1] Goffman, Presentation, S.211.

(ID: 457, 474, 882). Nur Jean, das Stubenmädchen, erlaubt sich von allen übrigen Personen noch zu lachen, auch wenn es nur, wie es ihrer Stellung geziemt, ein verstohlenes Kichern ist (ID: 355, 594). Die Herzogin jedoch lacht überhaupt nicht und lächelt nur selten (ID: 615, 1001), und der Herzog schließt sich lediglich einmal aus Höflichkeit dem Gelächter von Mrs. Twitworth an (ID: 474). Das Unterdrücken spontaner emotionaler Äußerungen erweist sich als Norm würdigen, aristokratischen Verhaltens.

Das gilt nicht nur für freudige Reaktionen, sondern auch für den Ausdruck von Furcht oder Schmerz. Hier ist ebenfalls Mary die einzige, die einmal ihren Gefühlen freien Lauf läßt (ID: 979). Jean wagt es wiederum nur sehr zaghaft (ID: 935), und Mrs. Twitworths Aufschrei (ID: 796) wird, wie ihr Gelächter, als ungebührlich empfunden. Die Gräfin aber und alle Männer (auch hier spielen die erwarteten Verhaltensregeln eine Rolle) geben zu keiner Zeit ihre Emotionen auf diese Weise preis. In The Ruling Class verhalten sich Sir Charles und seine Gattin entsprechend; auch hier bricht Lady Claire allerdings, wie schon an den Gebärden des Körpers insgesamt (Kennung 130) abzulesen war, bei ihrer lustvoll empfundenen Ermordung aus den Rollenzwängen aus (RC: 1209, 1212). Alle anderen Äußerungen von Schrecken, Angst oder innerem Leiden, die sich im wahrsten Sinne des Wortes "Gehör verschaffen" (Kennung 222), stammen von Personen, die sich nicht verpflichtet fühlen, ihre Würde nach außen hin zu wahren (wie der Earl vor der Behandlung), denen man wegen ihres Alters (Bischof Lampton) oder ihres niederen Standes (Tucker) ein gewisses Maß an mangelnder Eigenkontrolle zugesteht oder die ihren Affekten nur heimlich nachgeben (der Earl nach seiner "Heilung").

Hier liegt die gleiche Schlußfolgerung nahe, die sich schon bei der Untersuchung der Gebärden des Körpers insgesamt angeboten hatte: Da Lachen und Weinen spontane, "verräterische" Äußerungen der menschlichen Physis sind, die, zumindest für Augenblicke, die vollständige Selbstbeherrschung aufheben und

mehr über jemanden aussagen, als er zu erkennen geben will, und da die ständige Kontrolle des eigenen Verhaltens zu den Grundgeboten des aristokratischen Auftretens zählt, kann sich nur derjenige Autor solcher Darstellungsmittel bedienen, der - wie Barnes - diese Rollendisziplin in Frage stellt. Würde Home seine Protagonisten lauthals lachen, verstört aufschreien oder schluchzen lassen, nähme er ihnen den Eindruck der Würde und der Gelassenheit, auf dem die Ausstrahlungskraft der Figuren beruht. Weil er demnach für seine Charaktere nur eine sehr begrenzte Palette von mimischen und gestischen, von paraverbalen und anderen artikulatorischen Mitteln zur Verfügung hat, müssen er und sein Regisseur das Bühnengeschehen auf andere Weise beleben. Das geschieht, wie meist in Konversationsstücken, durch Haltungsänderungen und Positionswechsel im Raum. So erklärt sich auch das anfangs beobachtete Übergewicht der Raumgebärden und das häufige Sich-Setzen und Sich-Erheben der Figuren.

4. Zur Auswertung der Daten auf semantischer Ebene

Ausgehend von auffallenden Häufigkeiten im Gebrauch bestimmter Zeichenträger ist an Einzelbeispielen nachgewiesen worden, daß es möglich ist, schon auf syntaktischer Ebene Zusammenhänge zu erkennen zwischen den Zeichenrepertoires, deren sich Autoren bedienen, und der Aussage der Stücke. Es folgt nun der zweite Schritt der Analyse, bei dem die Zuordnung der materiellen Träger zu den jeweiligen Zeichenklassen einbezogen wird. Zu fragen ist jetzt nicht mehr, welche nichtsprachlichen Darstellungsmittel verwendet, sondern mit welcher semiotischen Funktion sie von Fall zu Fall eingesetzt werden. Auch hier kann, angesichts der großen Datenmenge, nur an einzelnen Paradigmen vorgeführt werden, wie eine solche Auswertung methodisch vor sich gehen könnte.

Zunächst müssen wir auf die schon einmal aufgeworfene Frage zurückkommen, ob denn wirklich alle Darstellungsmittel gleichermaßen behandelt werden müssen, ob sie nicht vielmehr recht unterschiedliche Stellenwerte im Stück besitzen. Zweifellos

erscheinen uns die einen banal, weil sie kaum Neues über die Charaktere oder den weiteren Verlauf der Handlung mitteilen, während andere für das Stück sehr wesentlich sind. Beide Gruppen bedingen sich jedoch gegenseitig, denn das Wechselverhältnis von Redundanz und Innovation, von dem die Informationstheorie ausgeht, läßt sich, wie Lotman zeigt, auch auf literarische Produkte übertragen. Er stellt fest, daß in künstlerischen Texten zwei widerstreitende Mechanismen wirksam sind:

> Der eine zielt darauf ab, alle Elemente des Textes einem System unterzuordnen und sie in eine automatisierte Grammatik zu verwandeln, ohne die kein Kommunikationsakt möglich ist; und der andere zielt darauf ab, die Automatisierung zu zerstören und die Struktur selbst zum Träger der Information zu machen.[1]

Die systemverletzenden, innovativen Elemente bilden nun ihrerseits wieder ein Subsystem, das aber

> seine entautomatisierende Rolle nur erfüllen kann, wenn es das alte System nicht ablöst (zerstört, verwirft), sondern mit ihm zusammen gleichzeitig so funktioniert, daß eines den Hintergrund des jeweils anderen bildet.[2]

Auf die Auswertung der vorliegenden Daten angewandt bedeutet dies: Zunächst muß anhand des Materials aus beiden Stücken zusammen herausgefunden werden, welche zeichentheoretische Klassifikation die nichtsprachlichen Darstellungsmittel im Regelfall erfahren. Erst auf dieser Grundlage läßt sich dann ermitteln, wo das gängige Schema durchbrochen wird und der Text damit den Leser oder Zuschauer zur Revision seines "Erwartungshorizonts" zwingt. So wird noch einmal ganz deutlich, warum es notwendig war, alle Angaben in den Stücken zu bearbeiten und nicht nur diejenigen, die man vielleicht auf Verdacht hin als wichtig erachtet hat: Jede Originalität im Zeichengebrauch ist erst dann als solche zu erkennen, wenn sie sich vom Hintergrund der gewohnten und daher voraussehbaren Verwendung abhebt.

---

[1] Struktur literarischer Texte, S.114. Vgl. auch Jauß, "Literaturgeschichte", S.175.

[2] Lotman, S.115.

Ein Blick auf die Tabellen im Anhang macht klar, daß die schiere Fülle der Daten es unmöglich macht, auch nur die vom Regelfall abweichenden, "systemverletzend" eingesetzten Darstellungsmittel hier durchgängig zu behandeln und ihre zeichentheoretische Zuordnung einzeln zu erläutern. Daher sollen Beispiele nur aus einer Gruppe, den Gebärden der Hand (Kennung 134), ausgewählt werden, weil sich gerade dort ein sehr breit gefächertes Spektrum des Zeichengebrauchs beobachten läßt.

Die Hand ist das wohl vielseitigste und, neben Auge und Ohr, wichtigste Instrument des Körpers, mit dem der Mensch zur Umwelt in Beziehung tritt. Damit sind nicht allein die Formen taktiler Kommunikation oder die "Gebärdensprache" mit ihren zahllosen Ausdrucksmöglichkeiten gemeint. Viel häufiger wird der Kontakt durch rein zweckgerichtete manuelle Tätigkeiten ohne Zeichenwert hergestellt, etwa durch Greifen oder Halten, durch Geben oder Nehmen. So ist es nicht verwunderlich, daß in beiden Stücken die größte Teilgruppe unter den Gebärden der Hand nichtsemiotisierte Vorgänge sind, die der Schauspieler lediglich zu re-präsentieren hat, d.h. die auf der Ebene der darstellenden Kommunikation ikonisch wiedergegeben werden. In The Iron Duchess gehören ca. 73% aller manuellen Verrichtungen dazu; in The Ruling Class sind es immerhin noch gut 35%. Als "Standardzuordnung" läßt sich daher ansetzen:

(1) Ikon / - (Vorgang ohne Zeichencharakter)[1]
Beispiel: T. TAKES OFF 13E.'S SHOES (RC: 32)

Nun sind aber, wie sich vor allem an The Ruling Class nachweisen läßt, eine ganze Reihe anderer Klassifikationen möglich:

(2) Ikon / Natürliches Zeichen
Beispiel: T. POURS SHAKILY (RC: 351)

Die Art und Weise, wie Tucker seinen Dienstpflichten nachkommt, verrät den anderen, daß er sich nach einer durch-

---

[1] In diesem und den nachfolgenden Beispielen bezieht sich die Zeichenklasse vor dem Trennstrich auf die darstellende Kommunikation, diejenige nach dem Trennstrich auf die dargestellte Kommunikation. In derselben Reihenfolge sind die Angaben auch in den Tabellen des Anhangs verzeichnet.

zechten Nacht sehr elend fühlt; die Gebärde fungiert also als Kennzeichen. Der Schauspieler führt diese Symptome ikonisch vor.

(3) Ikon / Signal
Beispiel: REGAL WAVE OF HAND FROM E. (RC: 1154)

Die Tätigkeit der Hand teilt hier nicht mehr ungewollt (wie im vorangegangenen Beispiel), sondern ganz bewußt den Anwesenden etwas mit. Noch mehr: sie will einen weiteren Vorgang auslösen, daß nämlich die beiden Damen, an die die Gebärde gerichtet ist, den Earl verlassen. Auch diese Geste wird auf der Ebene der darstellenden Kommunikation lediglich abgebildet, ohne daß ihr dort eine weiterreichende semiotische Funktion (etwa als natürliches Zeichen oder als Symbol) zukommt.

(4) Ikon / Symbol
Beispiel: L. CROSSES HIMSELF (RC: 988)

Sich in Augenblicken der Gefahr oder Bedrängnis zu bekreuzigen, ist als ein symbolischer Akt zu verstehen, durch den sich der Betroffene unter Gottes Schutz stellt. (Zunächst einmal, auf einer niedrigeren Semiotisierungsstufe, kann man das Kreuzzeichen natürlich auch als Ikon deuten, das der Form des Kreuzes von Golgatha entspricht.) Die Ebene der darstellenden Kommunikation gibt die Gebärde hier rein ikonisch wieder, d.h. auch weitere mögliche Interpretationen (etwa als natürliches Zeichen, das die Unsicherheit Bischof Lamptons offenbart) gehen nicht über das hinaus, was sich schon auf der Ebene der dargestellten Kommunikation über die Geste sagen ließe.

(5) Natürliches Zeichen / -
Beispiel: E.'S HAND REACHES FOR POCKET (RC: 1510)

Im Bereich der dargestellten Kommunikation ist die beschriebene Gebärde, nicht anders als das Ausziehen der Schuhe (Beispiel 1), ein zweckgerichteter Vorgang ohne eigentlichen Zeichencharakter: Er ist weder expressiv, noch soll er Grace etwas signalisieren, noch versteht er sich als Symbolhandlung. Der Zuschauer jedoch kann diese Bewegung als Kennzeichen deuten, weil er sie auf die gleiche Art und in einer vergleich-

baren Situation schon hat beobachten können: vor dem Mord an Claire. Daß Barnes sich auf ein solches Vorausdenken des Publikums verläßt, zeigt sich daran, daß er unmittelbar nach der Geste das Licht wegnehmen läßt (RC: 1511).

(6) Natürliches Zeichen / Natürliches Zeichen
Beispiel: T. FLICKS MP.'S TRILBY ON TO HIS HEAD (RC: 182)

Tuckers übermütige Gebärde drückt seine Freude über die Erbschaft aus, die ihm bei der Testamentseröffnung zufällt. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation jedoch ist der Vorgang ein Anzeichen dafür, daß das verkrustete, in zahllosen Komödien verwendete Klischee des Butlers (dem auch Collins in The Iron Duchess entspricht) hier aufgebrochen wird. Die Bühnenwirksamkeit des Parts beruht wesentlich auf diesem Wechselspiel von alter und neuer Rollenidentität, von eingefahrener Dienstbeflissenheit und ungewohntem Selbstgefühl.

(7) Natürliches Zeichen / Signal
Beispiel: CH. HOLDS UP BUNDLE TRIUMPHANTLY (RC: 929)

Sir Charles will mit seiner Geste kundtun, daß er nun, nach der Geburt eines Erben, das Mittel in der Hand hat, den Earl für unzurechnungsfähig erklären zu lassen und mit der Vormundschaft die Macht im Hause Gurney zu übernehmen. Der Zuschauer aber weiß, daß der vermeintliche Sieger in Wirklichkeit den Wettlauf gegen die Zeit bereits verloren hat, weil Jack durch die Schockbehandlung gewandelt ist. Der Triumph verkehrt sich auf der Ebene der darstellenden Kommunikation in sein Gegenteil; er zeigt an, daß der Betrüger noch nicht ahnt, daß er der Betrogene ist.

(8) Natürliches Zeichen / Ikon
Beispiel: E. TWIRLS IMAGINARY STICK (RC: 270)

Ikone können, wie der Beleg zeigt, auch innerhalb der dargestellten Kommunikation auftauchen. Bei Vorgängen bezeichnen sie dann oft Formen des "Spiels im Spiel", wie in diesem Fall, wo der Earl eine typische Pose von Revuefilm- und Nachtclubtänzern imitiert. Die Gebärde wird deswegen auf der Ebene der darstellenden Kommunikation zum natürlichen Zeichen, weil

sie in auffälligem Widerspruch zu seinen durchaus ernstzunehmenden theologischen Ausführungen steht. Diese spielerische, beinahe läppische Geste relativiert das Gewicht seiner Worte und erschwert dem Zuschauer das Urteil. Barnes verhindert damit, daß diese Figur voreilig in starre Kategorien wie "verrückt"/"normal" eingeordnet werden kann. Das Uneinheitliche im Verhalten des Earl ist sein wirklich einheitlicher Wesenszug im ersten Akt. Daß die genannte Gebärde hierfür kennzeichnend ist, läßt sich nur aus der Warte des koordinierenden Zuschauers, also auf der Ebene der darstellenden Kommunikation, erkennen.

(9) Natürliches Zeichen / Symbol
Beispiel: E. TAKES OFF HAT (RC: 1005)

Die Geste des Earl ist ein symbolischer Akt, durch den er einer erlegten Taube zynisch die letzte Ehre erweist. Seine Gefühlskälte steht in offensichtlichem Widerspruch zu der liebevollen Fürsorge, die er früher, in der Parallelszene des ersten Aktes (1.5), auch für die geringste Kreatur erkennen ließ (RC: 317, 318, 321). Diesen Gegensatz kann man auf der Ebene der darstellenden Kommunikation als Symptom deuten für seine Anpassung an die Mentalität der Aristokratie, wie sie Sir Charles vertritt. (Die gleiche Fühllosigkeit, gepaart mit unverhohlener Jagdlust, tritt auch in The Iron Duchess zutage, als der Herzog und Collins sich salutierend auf die Fährte der Köchin begeben. ID: 923, 924)

(10) Signal / Signal
Beispiel: T. BECKONS CONFIDENTIALLY (RC: 333)

Tucker, der das Geheimnis seiner wahren Identität offenbaren will, winkt seine Zuhörer zu sich heran; im Bereich der dargestellten Kommunikation handelt es sich demnach um ein Signal. Adressat seiner Gebärde ist allerdings das Theaterpublikum selbst, das damit zum Schein in die Spielhandlung einbezogen wird. So ist die Geste des Dieners zugleich auf der Ebene der darstellenden Kommunikation ein Fingerzeig, der auf die durchbrochene Bühnenillusion verweist: Für einen Augenblick kann der Zuschauer der Aufführung gleichsam sich selbst als Zuhörer des Tucker zuschauen.

(11) Signal / Ikon
Beispiel: G. THROWS STOCKING INTO AUDIENCE (RC: 720)

Grace' Entkleidungszeremoniell vor der Hochzeitsnacht läßt sich als ikonisch einstufen, weil sie dabei sich selbst kopiert, ihre eigenen stereotypen Gebärden als Stripperin. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation ist der gleiche Mechanismus wirksam wie im vorangegangenen Beispiel: Die Zuschauer sehen sich plötzlich in die Rolle des Nachtclubpublikums versetzt; so verdeutlicht die Geste jenseits des Spielgeschehens, daß die "vierte Wand" für kurze Zeit durchlässig, zumindest aber durchschaubar wird.

(12) Symbol / -
Beispiel: E. DROPS T. IN FRONT OF B. (RC: 1358)

Ein zunächst nichtsemiotisierter Vorgang kann hier aus der Sicht des Zuschauers oder Lesers, auf der Ebene der darstellenden Kommunikation also, als Symbolhandlung verstanden werden: Der Diener, der dem Earl bislang noch uneingeschränktes Vertrauen entgegengebracht hatte, wird von seinem Herren "fallengelassen". (Auch das englische drop kennt den metaphorischen Gebrauch.)

(13) Symbol / Natürliches Zeichen
Beispiel: E. PUTS HALF FRAME OVER ONE EYE (RC: 593)

Die Gebärde ist Ausdruck der zunehmenden Verunsicherung des "Gottes der Liebe". Für den Zuschauer bekommt der Vorgang darüberhinaus Symbolcharakter: Der Earl sieht seine Mitmenschen ähnlich bruchstückhaft, einseitig und unscharf, wie es seine zerbrochene Brille zuläßt.

(14) Symbol / Signal
Beispiel: H. RIPS STICKING PLASTER OFF E.'S EYES (RC: 864)

Als Dr. Herder während seines Experiments den Earl gewaltsam dazu bringt, seine Augen nicht länger verschlossen zu halten, will der Psychiater ihm damit nicht nur demonstrieren, daß er sich nun der Behandlung zu stellen habe. Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation läßt sich hier ein symbolischer Akt sehen, denn Herder "öffnet ihm die Augen", auch und gerade im übertragenen Sinn. Indem er dem Earl den Weg für

eine Flucht nach innen versperrt, zwingt er ihn, den Widersprüchlichkeiten ins Auge zu sehen, denen seine Rolle als "Gott der allumfassenden Liebe" in einer von konträren Normen beherrschten Welt unterliegt.

(15) Symbol / Ikon
Beispiel: M. FIRES WITH BOTH HANDS AT E. (RC: 874)

Die Gebärde des "Hochspannungsmessias" McKyle ist zunächst einmal ein Ikon, weil er - wie es spielende Kinder manchmal tun - mit bloßen Händen "schießt" (genauer: Stromstöße austeilt). Die Form der Auseinandersetzung mit dem "Gott der Liebe" aber gewinnt auf der Ebene der darstellenden Kommunikation Symbolwert: Sie zeigt, auf welche Weise sich das alttestamentliche Prinzip des "Auge um Auge, Zahn um Zahn", auf das sich auch der gewandelte Jack später berufen wird (S.86), durchsetzt gegen die Forderungen der Bergpredigt, wie sie zunächst in den Worten des Earl anklingen.

Wie die angeführten Beispiele deutlich machen, sind innerhalb einer Kategorie von Zeichenträgern eine ganze Reihe unterschiedlicher semiotischer Zuordnungen auf beiden Ebenen der theatralischen Kommunikation denkbar. Allerdings ist damit weder gesagt, daß die obige Liste bereits alle Kombinationsmöglichkeiten enthält, die überhaupt auftreten können, noch, daß diese Spannweite für alle Stücke gleichermaßen gilt. In The Iron Duchess finden sich unter den Gebärden der Hand nur die Klassifikationstypen (1), (2), (3), (5), (6), (7) und (9), obwohl die Gesamtzahl der Belege mit 222 nicht wesentlich geringer ist als die in The Ruling Class mit 270.

Die generelle Schlußfolgerung, die sich aus den bisher gewonnenen Teilergebnissen ziehen läßt, ist die, daß The Ruling Class einen weitaus differenzierteren Gebrauch der nichtsprachlichen Darstellungsmittel aufweist als The Iron Duchess und daß sich diese Beobachtung von verschiedenen Gesichtspunkten der Zeichenverwendung her quantitativ belegen läßt. Schon das Repertoire an Zeichenträgern ist in Homes Komödie wesentlich begrenzter als bei Barnes: Wertet man jede

der eingeführten Kennungen und jede ihrer Kombinationen separat, so findet man, daß beiden Stücken insgesamt 108 verschiedene Ziffernfolgen gemeinsam sind, daß The Iron Duchess 29 weitere enthält, die in The Ruling Class nicht auftauchen, daß sich aber umgekehrt 119 Kennungen und deren Kombinationen bei Barnes finden, die in Homes Komödie nicht nachweisbar sind. Es ist anzunehmen, daß eine zusätzliche Verfeinerung des Rasters (etwa durch Ausbau des Schlüssels auf vier oder fünf Stellen) diese Tendenz nur weiter verstärken würde.

Auch bei der Klassifikation nach Zeichenklassen zeigt sich, wie an den Gebärden der Hand zu beobachten war, bei Barnes das bedeutend breitere Spektrum. (Differenziertheit der Zeichenträger und Differenziertheit der semiotischen Verwendung hängen, das muß noch einmal hervorgehoben werden, nicht ursächlich miteinander zusammen; bei der Pantomime beispielsweise kann ein relativ beschränktes Repertoire an materiellen Trägern einhergehen mit einem zeichentheoretisch vielfältigen Gebrauch.) Matrizes, in denen die Verteilung aller Zuordnungen aufgeführt ist, lassen die unterschiedliche Differenziertheit deutlich erkennen (Tabellen II und III).

Die vergleichende Übersicht veranschaulicht nicht nur, daß die Zeichenverwendung bei Barnes wesentlich vielseitiger ist als bei Home; sie enthält darüberhinaus auch Hinweise auf die pragmatische Dimension der Zeichen, d.h. auf die Beziehungen zu ihren Benutzern. Setzt man den Grad der Aktivität, die ein Zeichen dem Rezipienten bei der Aufnahme abverlangt, als Maßstab an, so läßt sich zwar keine direkte Hierarchie der Zeichenklassen aufstellen;[1] dennoch kann man behaupten, daß ein nichtsemiotisierter Vorgang oder Gegenstand, der auf der Ebene der darstellenden Kommunikation lediglich ikonisch wiedergegeben wird, die geringsten Anforderungen an den Aufnehmenden stellt. (Man muß allerdings einschränken, daß mit fallender Ikonizität der erforderliche Aufwand beim

---

[1] Hierarchie in dem Sinne, daß man z.B. sagen könnte, ein natürliches Zeichen fordere die geistige Aktivität des Zuschauers mehr als ein Signal, aber weniger als ein Symbol, oder ähnliches.

	Ebene der dargestellten Kommunikation					
	-[1]	NZ	SG	IK	SY	+[2]
IK	865 (73,7%)	189 (16,1%)	86 (7,3%)	1	8	0
NZ	8	2	12 (1,0%)	1	2	0
SG	0	0	0	0	0	5
SY	0	0	0	0	0	0

TABELLE II: The Iron Duchess (Matrix der Zuordnungen)

	Ebene der dargestellten Kommunikation					
	-[1]	NZ	SG	IK	SY	+[2]
IK	424 (28,0%)	521 (34,4%)	141 (9,3%)	6	27 (1,8%)	1
NZ	27 (1,8%)	60 (3,9%)	54 (3,5%)	52 (3,4%)	15 (1,0%)	0
SG	0	7	6	2	0	72 (4,8%)
SY	15 (1,0%)	75 (4,9%)	3	2	0	3

TABELLE III: The Ruling Class (Matrix der Zuordnungen)

[1]Nichtsemiotisierter Vorgang oder Gegenstand

[2]Vorgang oder Gegenstand, der ausschließlich zur Ebene der darstellenden Kommunikation gehört

Entschlüsseln steigt, d.h. je stärker das Abbild stilisiert wird, desto schwieriger ist seine Verarbeitung.) Ein Vergleich der Werte für beide Stücke zeigt, daß die Belege mit der Zuordnung "Ikon / - " in The Ruling Class lediglich etwas mehr als ein Viertel ausmachen, in The Iron Duchess dagegen fast drei Viertel. Auch im Hinblick auf die Pragmatik weist damit Barnes' Komödie ein vielfältigeres semiotisches Gefüge auf. An der speziellen Problematik der nichtsprachlichen Darstellungsmittel bestätigt sich so die generelle Feststellung Benses zum Verhältnis von Kunstwerk und Unterhaltung:

> Es ist klar, daß die "Graduierung" der "ästhetischen Realität" auf der Empfängerseite des ästhetischen Kommunikationsschemas mit der Menge der "ästhetischen Information" zusammenhängt, die der "Empfänger" aus der übertragenen "ästhetischen Realität" des geschaffenen (eingegebenen) Kunstwerks herauszuziehen vermag. In dieser Hinsicht steht das auf "Unterhaltung" angelegte Kunstwerk (z.B. der übliche Trivialroman) auf der untersten Stufe der ästhetischen Informationsvermittlung. Denn "Unterhaltung" verlangt im allgemeinen weniger eine ästhetische Information zur Verstärkung ihres semantischen Gehaltes als vielmehr ästhetische Redundanz; auch ist sie in starkem Maße an konventionelle semantische Kommunikationsvorgänge und ihre elementarsten Saturierungsschemata gebunden.[1]

Setzt man die numerischen Ergebnisse außerdem in Beziehung zur inhaltlichen Behandlung der jeweiligen Thematik, wobei, wie gezeigt worden ist, The Iron Duchess sich weitgehend dem Erwartungshorizont des Publikums anpaßt und einen beunruhigenden Konflikt verharmlost, während in The Ruling Class umgekehrt hinter scheinbar Harmlos-Exzentrischem konkrete soziale Konflikte zutage treten, so kann man Lotman folgen, der Benses Beobachtung bestärkt, indem er sie ins Positive wendet:

> Die Kompliziertheit einer Struktur befindet sich in direkt proportionaler Abhängigkeit von der Kompliziertheit der zu übermittelnden Information. Eine Komplizierung des Charakters der Information führt unausweichlich zu einer Komplizierung des für ihre Vermittlung benutzten semiotischen Systems.[2]

---

[1] Aesthetica, S.340.

[2] Struktur literarischer Texte, S.24.

DRITTER TEIL:

NICHTSPRACHLICHE DARSTELLUNGSMITTEL UND SATIRISCHE POINTE

Bei einem Rückblick auf den vorausgegangenen Teil der Untersuchung läßt sich erkennen, daß dort nur der erste, analytische Schritt zu einer zeichentheoretischen Behandlung nichtsprachlicher theatralischer Mittel getan wurde. Als notwendige Ergänzung wäre nun ein eher synthetisches Verfahren zu erwarten, bei dem die Einzelzeichen zu komplexen Gebilden, zu Superzeichen immer größerer Ordnung wieder zusammengefügt werden. Für dieses Vorgehen gäbe es eine ganze Reihe von Ansatzmöglichkeiten, die zusammen zu einem dichten, sich teilweise überlagernden Geflecht von Verkettungen führen würden. So ließen sich aus gleichzeitig auftretenden Zeichen (z.B.: THREE-CORNERED COCKED HAT / SWORD IN A SCABBARD / WHITE TUTU BALLET SKIRT. RC: 59-61) ebenso Superzeichen bilden wie aus direkten Abfolgen (z.B.: T. SHOOTS OFF CHAIR / T. JUMPS CLUMSILY INTO AIR / T. CLICKS HEELS TOGETHER. RC: 179-181). Subtilere Zeichengebilde ergäben sich beispielsweise aus Parallelkonstruktionen (z.B.: E. PRODUCES KNIFE / E. TAKES OUT KNIFE / E.'S HAND REACHES FOR POCKET. RC: 1117 / 1205 / 1510) oder Kontrastierungen (z.B.: E. HOLDS EAR TO IMAGINARY FLOWER / DEAD DOVE AT E.'S FEET. RC: 318 / 997). Auf diese Weise könnte man zu immer umfassenderen und komplizierteren Verkettungsmustern gelangen, deren Endstufe schließlich das Stück selbst als Superzeichen höchster Ordnung wäre.

Da es im folgenden jedoch um die Frage gehen soll, welchen Beitrag die nichtsprachlichen Darstellungsmittel speziell zum Satirischen in The Iron Duchess und The Ruling Class liefern, erscheint es wenig ratsam, bei komplexen semiotischen Gefügen anzusetzen. Gerade umfangreichere erzählerische und dramatische Werke, deren satirischer Charakter unbestritten ist (man denke an die Komödien des Aristophanes oder Swifts

Gulliver's Travels), entpuppen sich bei genauem Hinsehen als sehr heterogene Gebilde:

> With the exception of a few "pure" satires most of the world's satiric literature is a mixture of satiric material with nonsatiric content and of satiric devices with nonsatiric techniques.[1]

Das gilt in noch verstärktem Maß für solche Formen satirischen Theaters, die sich nicht an einen kleinen Kreis bereits Eingeweihter, sondern an ein breites Publikum wenden. Dazu zählen auch die beiden hier behandelten Komödien. Solche Stücke oder Revuen zerbröckeln oft förmlich in zahllose Einzelbestandteile,[2] aus denen die Pointen wie Goldkörnchen hervorblitzen. Es soll nun versucht werden, die satirischen Pointen in beiden Stücken als die kleinsten isolierbaren satirischen Einheiten gleichsam herauszusieben und vor dem Hintergrund der Tabellen nichtsprachlicher Darstellungsmittel zu untersuchen, um festzustellen, wo sich Berührungspunkte zeigen, d.h. wo nichtsprachliche Mittel zu konstitutiven Elementen der Pointen werden und welche Funktionen sie dort erfüllen.

Ein solches Vorgehen kann natürlich nicht für sich in Anspruch nehmen, das Satirische insgesamt in diesen Texten erfaßt zu haben. Einmal gibt es neben den Kurzformen wie der Pointe auch Langformen des Satirischen,[3] deren Wirkung nicht punktuell festzulegen ist. Außerdem ist, wie vor allem die Gestalttheorie hervorgehoben hat, ein komplexes Gebilde qualitativ etwas anderes als die einfache Addition seiner Kom-

---

[1] Leonard Feinberg, Introduction to Satire (Ames/Iowa, 1967), S.81.

[2] Die strukturelle und thematische Heterogenität satirischer Texte betonen u.a. auch: Gilbert Highet, The Anatomy of Satire (Princeton, 1962), S.206; Alvin B. Kernan, The Plot of Satire (New Haven, 1965), S.100; Ulrich Gaier, Satire: Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart (Tübingen, 1967), S.346.

[3] Zur Unterscheidung von Kurz- und Langformen beim Komischen, das sich in der Technik nicht grundlegend vom Satirischen unterscheidet, vgl. die Übersicht bei Volker Schulz, Studien zum Komischen in Shakespeares Komödien (Darmstadt, 1971), S.24-27.

ponenten. Das gilt natürlich auch für einen satirischen Text als "Superzeichen" aus zahlreichen witzig-kritischen Einzeleffekten. Die isolierte Pointe ist demnach nur einer der wesentlichen Aspekte des Satirischen in den beiden Stücken.

Zunächst einmal soll jedoch der Begriff der satirischen Pointe näher bestimmt werden. Da wir es später mit nichtsprachlichen Darstellungsmitteln zu tun haben, wird das Schwergewicht dabei weniger auf der sprachlichen Gestaltung der Pointe und dem Spektrum satirischer Techniken liegen, als vielmehr auf den spezifischen Kommunikationsbedingungen, die die rhetorische Grundhaltung des Satirischen prägen.

I ZUR KOMMUNIKATIVEN STRUKTUR DER SATIRISCHEN POINTE

1. Kommunikationsmuster des tendenziösen Witzes

Satire[1] besitzt, wie Jürgen Brummack in seiner umfassenden Abhandlung zur Geschichte des Begriffes feststellt, drei grundlegende Bestandteile, die in der Satiretheorie immer wieder auftauchen, zumindest aber stillschweigend vorausgesetzt werden. Diese Elemente sind

> ein individuelles: Haß, Wut, Aggressionslust, irgendeine private Irritation; ein soziales: der Angriff dient einem guten Zweck, soll abschrecken oder bessern und ist an irgendwelche Normen gebunden; und schließlich ein ästhetisches, das zwar in seiner Besonderheit von den beiden ersten bedingt ist, aber nicht einfach auf sie zurückgeführt werden kann.[2]

Daraus läßt sich folgern, daß ein Definitionsversuch der satirischen Pointe mit formalästhetischen Kriterien allein unzureichend bleiben muß. Man kommt nicht umhin, den psychologischen und sozialen Kontext zumindest idealtypisch mit in die Beschreibung einzubeziehen. Für diesen Zweck kann man, gerade

---

[1] "Satire" wird hier und im folgenden synonym mit "dem Satirischen" verwendet, d.h. im Sinne einer ästhetischen Darstellungsweise oder "Schreibart", nicht als eigenständige historische Gattung.

[2] "Zu Begriff und Theorie der Satire", 282.

im Zusammenhang mit der Kurzform der satirischen Pointe, auf die Ausführungen Freuds zum "tendenziösen Witz" zurückgreifen.[1]

Sigmund Freud unterteilt die vielfältigen Formen des Witzes nicht nur nach ihrer Technik, dem ästhetischen Aspekt, sondern auch nach ihrer Tendenz. Beim tendenzfreien Witz sind es die rhetorischen Mittel allein, die dem Zuhörenden als Quelle des Genusses dienen. Beim tendenziösen Witz hingegen, zu dem Freud neben der Zote vor allem den für uns wichtigen "Witz im Dienst der feindlichen Tendenz" zählt, ist die Witztechnik Mittel zum Zweck:

> Seitdem wir auf den Ausdruck der Feindseligkeit durch die Tat verzichten mußten ..., haben wir ... eine neue Technik der Schmähung ausgebildet, die auf die Anwerbung dieses Dritten [gemeint ist der zunächst unbeteiligte Zuhörer] gegen unseren Feind abzielt. Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.[2]

In dieser Deutung des aggressiven Witzes, zu dessen Kategorie die satirischen Pointen eine Untermenge bilden, tritt der kommunikative Aspekt besonders deutlich zutage: Der Zuhörer ist nicht nur ein möglicher, sondern ein unabdingbarer Bestandteil der "Witzarbeit", deren Gelingen sich erst in der Rückmeldung des Angesprochenen dokumentiert. So bedarf denn der aggressive Witz nach Freud dreier Personen; dies sind

> außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen ... Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt.[3]

Das sich daraus ergebende Kommunikationsmuster besitzt nun allerdings nicht, wie man meinen könnte, drei Pole, sondern weiterhin zwei: den Sprecher als Expedienten (hier in

---

[1] Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (Neuaufl., Frankfurt/Main, 1958), besonders S.72-128.

[2] Ebd., S.83

[3] Ebd., S.80.

der Rolle des Satirikers) und den Zuhörer als Perzipienten. Die Feststellung klingt banal, ist aber, was die Satiretheorie angeht, keineswegs selbstverständlich. Sie besagt nämlich, daß das Objekt der feindseligen Tendenz höchstens Anlaß des Kommunikationsaktes ist, aber nicht dessen Bestandteil, etwa als separater Partner. Selbst Brummack setzt, wenn er von einer abschreckenden oder bessernden Wirkung der Satire spricht,[1] stillschweigend voraus, daß die Rollen des Perzipienten und des Objektes zusammenfallen. Bevor wir auf dieses Problem noch genauer eingehen werden, sei noch eine generelle Vorbemerkung zum Beschreibungsverfahren erlaubt.

Soeben war, wie schon in den ersten beiden Teilen, von den "Rollen" der Beteiligten die Rede. Damit soll unterstrichen werden, daß bei der Analyse der Witzarbeit als Kommunikationsvorgang eine Trennung zwischen "performer" und "character" gemacht wird, wie sie Goffman vorgeschlagen hat.[2] Mit anderen Worten: Es soll verhindert werden, daß das Individuum des Autors ("performer") automatisch gleichgesetzt wird mit der von ihm vorgeführten, überindividuellen Rolle des Satirikers ("character"). Diese entspringt seinem Eigenverständnis und vor allem der Wirkungsabsicht beim Rezipienten:

> Es muß eine Gestalt, ein Image, von dem, was der Präsentierende als von den Adressaten Erwartete antizipiert, in irgendwelchen Konturen der Vorstellung gegeben sein, an dem der Agierende seine Präsentation und der Betrachter seine Impressionen mißt ...[3]

Im Hinblick auf die Satire hat Alvin B. Kernan die generelle Beobachtung Goffmans bestätigt:

> Every satirist is something of a Jekyll and Hyde; he has both a public and a private personality. The public personality is the one he exposes to the world, the face which he admits to and, indeed, insists on as a true image of his very nature.[4]

---

[1] Vgl. das Zitat auf Seite 189 dieser Arbeit.

[2] Presentation, S.244-246. Siehe auch Seite 117 dieser Arbeit.

[3] Rapp, Handeln und Zuschauen, S.107.

[4] The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance (New Haven, 1959), S.16.

Unter "Satiriker" soll hier deshalb grundsätzlich die Rolle verstanden werden: seine idealisierende Selbstdarstellung ("character" im Sinne Goffmans, "public personality" im Sinne Kernans) oder, aus der Sicht der anderen, der Komplex von Verhaltenserwartungen, die an ihn in seiner sozialen Position (als "Satiriker") herangetragen werden.[1] Analog dazu sind auch Adressat und Opfer als Rollen aufzufassen. - Für eine literarische Analyse ist dabei sekundär, wieweit das Selbstbild glaubwürdig ist; Kernan weist auf eine ganze Reihe von Widersprüchen zwischen "public personality" und "private personality" hin.[2] Zweitrangig ist auch, welche tiefenpsychologischen Rückschlüsse die Rolle auf den Verfasser ("performer" im Sinne Goffmans, "private personality" im Sinne Kernans) zuließe.

Schließlich darf die hier getroffene Unterscheidung keinesfalls verwechselt werden mit der Trennung von Autor und "Persona", die in der angloamerikanischen Satiretheorie recht verbreitet ist.[3] Die Satirikerrolle ("character") wird, wenn man so will, als das Leitbild verstanden, das der satireschreibende Autor mehr oder weniger bewußt von sich und seinem Tun entwirft. Beobachten läßt sich diese Aktivität in Äußerungen außerhalb der satirischen Werke selbst, in Vorworten, Kommentaren, Interviews und dergleichen. Das "Persona"-Konzept hingegen setzt, wie Irvin Ehrenpreis kritisch angemerkt hat, neben den Autor einen satirischen Sprecher innerhalb des Werkes, dem alles vermeintlich Negative, das der Satire anhaftet - so der Beigeschmack der Fühllosigkeit oder Arroganz -, zur Last gelegt werden kann. Ganz abgesehen davon, wie überzeugend ein solches Verfahren ist, durch den Sündenbock "Persona" das Ethos

---

[1] Vgl. Dreitzel, Die gesellschaftlichen Leiden, S.95f.

[2] Cankered Muse, S.22ff.

[3] Vgl. Maynard Mack, "The Muse of Satire", Yale Review, 41 (1951), 80-92.

[4] "Personae", Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan Dugald McKillop, hg. Carroll Camden (Chicago, 1963), S.29f. et passim.

des Verfassers makellos zu halten, wäre es für dramatische Texte zudem bedeutungslos, weil der Nebentext bzw. die Darstellung auf der Bühne das "Ich" eines Sprechers im Stück deutlich vom "Ich" des Autors absetzt.

2. Satiriker und Adressat

a) Gleichsetzung und Trennung von Adressat und Objekt

Bei seiner "Öffentlichkeitsarbeit" beruft sich der Satiriker vor allem auf die beabsichtigten Wirkungen seines Schaffens. Er muß sich absichern, denn die feindselige Witzarbeit ist - das beinhaltet schon der Ausdruck selbst - eine Form der Aggression, die zwar im Medium der Sprache kanalisiert, nicht aber sublimiert wird. Sie bleibt damit, auch als verbaler Angriff, sozial unerwünscht und muß sich der Witztechniken als Bestechungsmittel bedienen. Aber diese "Verlockungsprämie", wie Freud es nennt,[1] verschafft demjenigen, der den feindseligen Witz macht, bestenfalls eine momentane Duldung, keine dauerhafte Anerkennung. Die aber braucht der Satiriker, um seiner Aussage Glaubwürdigkeit zu verleihen, was dann wiederum die Satirikerrolle rechtfertigt.

Um die Rolle zu institutionalisieren, muß er - anders als jemand, der nur beiläufig einen tendenziösen Witz erzählt - seine Angriffe als Gegenwehr oder verdiente Strafe, d.h. als sozial tolerierte Formen der Gewaltanwendung motivieren oder von deren feindseligem Charakter dadurch ablenken, daß er die positiven Auswirkungen in den Vordergrund rückt. Beides hat in der Vergangenheit zu Definitionen des Satirischen geführt, die ganz auf die Polarität "Angreifer - Angegriffener" ausgerichtet sind, wobei, wie schon angedeutet, der Angegriffene mit dem Angesprochenen stillschweigend gleichgesetzt wird.

---

[1] Witz, S.111.

Die mittelalterliche Satire sah sich in der Nähe der Bußpredigt; vor allem in den Formen der Personal- und der Ständesatire wollte sie "Fehler und Laster bezeichnen, die Sünder dadurch strafen und zur Buße rufen".[1] Später ging man - um einmal die Metaphorik aus dem Bereich des Kriegerischen zu ergänzen, die in der Satiretheorie weit verbreitet ist - von der Strategie des "roll back" zur "Abschreckung" über, d.h. an die Stelle der Bekehrung durch Reue trat als Korrektiv die Angst vor der Schande.[2] So liest man bei Bischof Joseph Hall:

> The satire should be like the porcupine,
> That shoots sharp quils out in each angry line,
> And wounds the blushing cheeke, and fiery eye,
> Of him that hears, and readeth guiltily.[3]

Der Optimismus der Aufklärung ließ das missionarische Motiv wieder deutlicher in den Vordergrund treten. Allerdings war jetzt statt Sünde und Lasterhaftigkeit die Unvernunft wesentliche Zielscheibe des satirischen Angriffs,[4] und auf Einsicht, nicht auf Reue oder Scham, sollte seine bessernde Wirkung fussen. All diesen Postulaten gemeinsam ist, daß sie die Identität von Angesprochenem und Angegriffenem voraussetzen. Nur denjenigen Zuhörer oder Leser kann der Satiriker bestrafen oder auf den rechten Weg zurückführen wollen, der zugleich das Opfer der sprachlichen Attacke ist oder - im Falle des Abschreckungseffektes - zumindest ein potentielles Objekt. Eine Art verstandesmäßiges und emotionales Bündnis, wie es nach Freud Angreifer und Adressat gegen den Angegriffenen schliessen, ist bei einer solchen Konstellation nicht eingeplant.

---

[1] Helmut Arntzen, Satirischer Stil: Zur Satire Robert Musils im "Mann ohne Eigenschaften" (2., erg. Aufl., Bonn, 1970), S.6.

[2] Vgl. Robert C. Elliott, The Power of Satire: Magic, Ritual, Art (Princeton, 1960), S.67f.

[3] Virgidemiarum, Book 5, Third Satire (1598). Zitiert nach: Satire: Theory and Practice, hg. Charles A. Allen und George D. Stephens (Belmont/Calif., 1962), S.8.

[4] Vgl. Schönert, Roman und Satire, S.50ff.

Neben vielen gutgemeinten Absichtserklärungen finden sich, hier und dort, auch Äußerungen von Satirikern, in denen sie ihre tatsächlichen Wirkungsmöglichkeiten skeptisch beurteilen. Berühmt ist Jonathan Swifts Feststellung im Vorwort zu The Battle of the Books:

> SATYR is a sort of Glass, wherein Beholders do generally discover every body's Face but their Own; which is the chief Reason for that kind of Reception it meets in the World, and that so very few are offended with it.[1]

Die Einsicht, daß der Angegriffene, mit seinem Spiegelbild konfrontiert, dies in ein Portrait eines Mitmenschen umzudeuten sucht, hat manchen Satiriker zur Resignation gebracht oder auch, wie Kernan bemerkt, zur irrationalen Verhärtung des alten Rollenverständnisses:

> His feelings of futility lead him not to revaluation of his methods and his enemies but to the belief that he simply needs to apply the lash more vigorously, and he doubles his efforts.[2]

Die Enttäuschung über das Ausbleiben eines direkten, gleichsam meßbaren Erfolges, den seine Bemühungen im Bewußtsein des Perzipienten zeitigen, hängt nicht zuletzt mit der oben angesprochenen Identifikation von Zuhörer und Objekt zusammen. Im Grunde ist der Perzipient mit einer solchen Doppelrolle überfordert: Der Satiriker bedarf der Beziehung zum Adressaten, gefährdet sie aber ständig durch Angriffe auf ihn. Er sucht die Assoziation mit dem Kommunikationspartner und zugleich die Dissoziation vom Objekt, verlangt also letztlich,

---

[1] "The Preface of the Author", A Tale of a Tub: To Which is Added The Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit, hg. A.C. Guthkelch und D. Nichol Smith (2nd ed., Oxford, 1958), S.215. - F.M. Reifferscheidt hat die Spiegelmetapher aufgegriffen und kommt zu einem noch pessimistischeren Schluß als Swift: "[Die Betrachter] kontrollieren in einem vorgehaltenen Spiegel höchstens den Sitz der Krawatte oder die Puderverblendung der Augenfalten, und auch der satirische Spiegel dient ihnen im Grunde nur zur Anschauung ihrer eigenen vermeintlichen Vollkommenheit." "Vom Wesen der Satire", Neue Rundschau, 53 (1942), 184.

[2] Cankered Muse, S.33.

daß das angesprochene Opfer Henkersknecht und Gehenkter in einem sein soll. Der Satiriker will mit seinem Zuhörer über etwas reden, über das er nicht mit sich reden lassen will.[1]

Wie man sieht, sind die Rollen des Perzipienten und des Objektes schwer miteinander zu vereinbaren.[2] So dürfte sich der Satiriker eigentlich nicht wundern, wenn der Angesprochene sich weigert, beide Funktionen gleichzeitig zu übernehmen. Eher wird er, wie es Swift beschrieben hat, sich von der Rolle des Opfers befreien bzw. sie erst gar nicht akzeptieren und den Angriff nicht auf sich beziehen. Oder er erkennt sich als Objekt und wird dann wahrscheinlich den Kommunikationsakt unterbrechen. Das kann so geschehen, daß es der Angreifer gar nicht merkt, z.B. weil der Angegriffene der satirischen Attacke nach außen hin beipflichtet (Diskrepanz zwischen "character" und "performer"). Das andere Extrem wäre, daß jemand den Bruch demonstrativ vollzieht, etwa indem er laut schimpfend und türenschlagend das Theater verläßt (Kongruenz von "character" und "performer"). Wie auch immer die Reaktion ausfallen mag,

---

[1] "[Der Prozeß des Urteilens] vollzieht sich auf dem Grunde einer Erkenntnis, die ein für allemal gefunden und sodann in jedem Augenblick gegenwärtig und vorhanden ist. Die unermüdliche Gestaltung der Kontraste ist nichts anderes als die Beschaffung und Ausbreitung von Beweismaterial." Joachim Stephan, Satire und Sprache (München, 1964), S.30.

[2] In der angloamerikanischen Satirekritik hat vor allem David Worcester die sich widersprechenden Einstellungen des Satirikers zu Adressat und Opfer hervorgehoben (Art of Satire, S.14). Ähnlich äußert sich John M. Bullit, Jonathan Swift and the Anatomy of Satire (Cambridge/Mass., 1953), S.37. Selbst Edward W. Rosenheim geht implizit von einer klaren Trennung beider Rollen aus, auch wenn es so aussieht, als sei seine Unterscheidung zwischen strafender ("punitive") und überredender ("persuasive") Satire am Objekt und weniger am außenstehenden Dritten orientiert: " ... the principal achievement of satiric writing may always be described as, in some measure, 'attack', this attack being directed either to persuading us to look or act unfavorably toward the satiric victim or to pleasing us by the representation in a degrading manner of an object which, we already assume, deserves such treatment." Swift and the Satirist's Art (Chicago, 1963), S.31. (Daß Rosenheims Aufgliederung in "strafende" und "überredende" Satire nicht unproblematisch ist, kann hier nicht näher erläutert werden. Es ist lediglich darauf angekommen, seine Deutung der Triade Satiriker - Adressat - Objekt vorzuführen.)

der TLS-Kommentator dürfte recht behalten, wenn er leicht resignierend feststellt:

> Bishop Hall [vgl. die auf Seite 194 zitierten Verse] seems to have pictured the satirist as a reformer describing vice, and exclaiming to his readers: 'If the cap fits, wear it'. But readers of satire are not often troubled in conscience; they are not concerned with seeing if the cap fits them, and if by chance it does they resolutely refuse to wear it.[1]

Der Vorgang ist an sich nicht ungewöhnlich. Die pragmatische Kommunikationsforschung bietet zu seiner Erklärung die Theorie (genauer: die Theorien) der "kognitiven Konsistenz" an.[2] Man geht in ihnen von der Annahme aus, daß die Einstellung eines Menschen ein mühsam ausbalanciertes Gleichgewicht von Wissensdaten, Überzeugungen und Gefühlen bildet. Wird dieses Gleichgewicht gestört - etwa durch konträre Erfahrungen oder Meinungen -, so neigt der Betroffene dazu, den Einklang in seinen Erkenntnissen ("knowledges"[3]) wiederherzustellen:

> The existence of dissonance, being psychologically uncomfortable, will motivate the person to try to reduce the dissonance and achieve consonance.[4]

Milton J. Rosenberg sieht drei typische Lösungsmöglichkeiten, um zur kognitiven Homöostase zurückzukehren:

> (a) rejection of the communications, or other forces, that engendered the original inconsistency ..., i.e. restoration of the original stable and consistent attitude; (b) "fragmentation" of the attitude through the isolation from each other of the mutually inconsistent affective and cognitive components; (c) accommodation to the original inconsistency-producing change so that a new attitude, consistent with that change, is now stabilized, i.e. attitude change.[5]

---

[1] "Satire", Times Literary Supplement, 23rd June 1927, S.429.

[2] Vgl. William J. McGuire, "The Current Status of Cognitive Consistency Theories", Cognitive Consistency, hg. Shel Feldman (New York, 1966), S.1-46; Chester A. Insko, Theories of Attitude Change (New York, 1967), S.112-284.

[3] Leon Festinger, A Theory of Cognitive Dissonance (Stanford/Calif., 1957), S.9.

[4] Ebd., S.3.

[5] "A Structural Theory of Attitude Dynamics", The Study of Attitude Change, hg. Richard V. Wagner und John J. Sherwood (Belmont/Calif., 1969), S.109.

Das Publikum des Satirikers, wie es der TLS-Kritiker schildert, wählt den ersten oder zweiten Ausweg: Es will die Widersprüche, die man ihm vorhält, gar nicht erkennen; oder, wenn dies doch einmal geschieht, verdrängt es sie rasch. Von der dritten Möglichkeit, die Rosenberg nennt, der "Bekehrung", wird dagegen selten Gebrauch gemacht; auch das hat die Kommunikationsforschung in zahlreichen Experimenten untermauert.[1]

Die Rolle des Adressaten und die des Objektes müssen, in einer Person vereint, Spannungen und Dissonanzen hervorrufen, die dann zu Gunsten der einen oder der anderen Rolle aufgelöst werden. Angesprochenen und Angegriffenen nicht einfach gleichzusetzen, das ist die Konsequenz, die sich aus dieser Einsicht ergibt.

Die Folgerung schlägt sich auch im Wandel der bildlichen Vergleiche nieder, mit denen Satiriker ihre Angriffe zu rechtfertigen und sich gegen den Vorwurf der Unbarmherzigkeit und Grausamkeit zu wehren pflegen. Anscheinend zeitlos ist, neben der bereits erwähnten kriegerischen Metaphorik, eine Vorliebe für Bilder aus dem Bereich der Medizin. Vor allem in den theoretischen Schriften der Renaissance hob man die heilende Kraft der Satire hervor, die, wenngleich auf schmerzhafte Weise, durch "Herausschneiden" oder "Ausbrennen", durch "Aderlaß" oder "Purgieren" Linderung und Genesung verspricht.[2] Auch das Bild der Arznei, der süßen Pille mit dem bitteren Kern, gehört hierher. Alle diese Metaphern verbindet, daß Adressat und "Patient" identisch sind.

Die zunehmende Erkenntnis, daß eine heilsame Wirkung der satirischen "Behandlungsmethode" für gewöhnlich ausbleibt, kann dazu führen, sich mit der Diagnose zu bescheiden[3] oder aber vom Kurieren zur Prophylaxe überzugehen. Felix Rexhausen

---

[1] Vgl. Joseph T. Klapper, The Effects of Mass Communication (New York, 1960), S.49ff.

[2] Mary Claire Randolph, "The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: Its Possible Relationships and Implications", Studies in Philology, 38 (1941), 125-157.

[3] Vgl. H.L. Menckens Ausspruch: "My business is diagnosis, not therapeutics." Zitiert nach: Feinberg, Introduction, S.15.

beispielsweise will die Satire unserer Tage als eine Art "Antigerinnungsmittel" verstanden wissen, das einer geistigen und emotionalen Verkrustung entgegenwirken könnte.[1] Ähnlich sieht Jürgen Henningsen in ihr ein Mittel, den "Bazillus des Zweifels", einen Antikörper, im Zuhörer zu stärken.[2] Das Bemühen, gleichsam den Gesunden zu immunisieren, damit er von der diagnostizierten Krankheit nicht befallen werden kann, erfordert jedoch, ihn vom "Kranken" zu isolieren, kurz: es verlangt die Aufhebung der Identität von Adressat und eigentlichem Opfer der Satire. Gerade dieser Punkt wird, wie wir anfangs sahen, von Freud deutlich herausgearbeitet, indem er zeigt, daß die tendenziöse Witzarbeit nicht direkt an das Objekt der feindseligen Äußerung gerichtet ist, sondern an einen Dritten.

b) Pragmatische Funktionen des Satirischen: Bestätigung und Verunsicherung

Eine solche Konzeption des Satirischen verlangt nach einer Neudefinition der Wirkungsabsichten. Bestrafung oder Besserung des Angriffsobjekts können nunmehr nur noch indirekt ins Auge gefaßt werden. Statt den Konflikt mit dem Partner zu suchen, wie es bei der Einheit von Adressat und Opfer unvermeidlich, ja beabsichtigt ist, muß der Satiriker nun um einen ausreichenden Konsensus bemüht sein.

Dafür kann, was die satirische Pointe angeht, schon die Witztechnik das Terrain bereiten. Sie dient nicht nur als Köder, mit dem der Sprecher "die Lacher auf seine Seite zieht",[3] sondern, was mindestens ebenso wichtig ist, als Widerhaken, der verhindern soll, daß der Angelockte den Köder wieder ausspuckt. Der Einspruch der Vernunft, der die Witz-

---

[1] "Satire hat so was Zersetzendes ... oder nicht?", Sendung des Norddeutschen Rundfunks, 1. Programm, 13. November 1971, 20.00 Uhr.

[2] Theorie des Kabaretts (Ratingen, 1967), S.74.

[3] Freud, S.83.

lust aufheben könnte, soll durch die satirische Pointe abgeblockt werden. Sie wirft

> das kritische Urteil um, welches sonst den Streitfall geprüft hätte. [...] Wo das Argument die Kritik des Hörers auf seine Seite zu ziehen sucht, ist der Witz bestrebt, diese Kritik zur Seite zu drängen.[1]

Auf diese Weise kann die Witztechnik über ihre Wirkung, das Gelächter, den Konsensus zwischen Sprecher und Adressat stärken. Indirekt geschieht das auch noch dadurch, daß das Lachen das Gemeinschaftsgefühl einer ganzen Gruppe von Zuhörern (z.B. eines Theaterpublikums) erhöht: "Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires."[2] Wie Bergsons Wahl des Wortes "complicité" zeigt, birgt seiner Auffassung nach die verbindende Kraft des Lachens - nicht nur in seiner tendenziösen Ausprägung - stets auch ein aggressives Element nach außen in sich, eine Dissoziation vom Opfer.

Beim feindseligen Witz reicht jedoch die Witztechnik allein nicht aus, um Lachen in Verlachen zu verwandeln und so eine gemeinsame Basis zwischen Sprecher und Angesprochenem zu schaffen. Diese Annahme wird jeder bestätigen können, der einmal einen satirischen Text gelesen oder ein satirisches Stück gesehen hat, dessen Tendenz der eigenen Auffassung spürbar zuwiderlief. Ein wesentlicher Grund hierfür dürfte das bereits erwähnte Streben nach "kognitiver Konsistenz" sein, das den Genuß der witzigen Formulierung trübt.[3] Das, was als Pointe intendiert ist, verpufft dann allzu leicht; ihre "Verlockungsprämie" lähmt nicht den Einspruch der Vernunft, sondern provoziert ihn geradezu. Weil die Technik beim feindseligen Witz nur eine "Vorlust" erzeugt, die einen weit inten-

---

[1] Ebd., S.108.

[2] Henri Bergson, Le rire: Essai sur la signification du comique (Neuaufl., Paris, 1969), S.5.

[3] Dreitzel gibt hierfür eine rollentheoretische Erklärung: Lachen erfordert Rollendistanz. Je geringer sie wird und je stärker die Identifikation mit dem Opfer wird, desto eher "versteht man keinen Spaß mehr". Vgl. Die gesellschaftlichen Leiden, S.189.

siveren und nachhaltigeren Effekt aus anderen Quellen, der Tendenz nämlich, auslöst,[1] kann die Witztechnik nur einen latent vorhandenen Konsensus mit dem Zuhörer verstärken, nicht aber ihn gegen die Tendenz neu schaffen.

Es muß also auch über die Stoßrichtung des Angriffs vorher schon ein gewisser Einklang zwischen den Kommunikationspartnern bestehen; zumindest muß sie, wenn schon nicht ausdrücklich gebilligt, so doch wohlwollend geduldet werden. Nur in dieser Hinsicht ist es gerechtfertigt, eine "Norm" als unabdingbaren Bestandteil der Satire anzusetzen.[2] Der Satiriker kann einen "positiven" moralischen Standpunkt, direkt oder indirekt, andeuten, doch ist dies nicht unbedingt erforderlich. Unverzichtbar hingegen ist eine "negative" Norm, d.h. der Konsensus darüber, was zu verurteilen ist. Einigkeit in der Ablehnung eines Objektes bedarf zwar implizit auch "positiver" Maßstäbe, doch die können von Adressat zu Adressat bzw. vom Satiriker zum jeweiligen Adressaten unterschiedlich, ja entgegengesetzt sein.

Der tendenziöse Witz braucht diesen Minimalkonsensus, da es ihm verwehrt ist, ausführlich zu argumentieren. Dies hängt mit seinen formalästhetischen Merkmalen zusammen, auf die wir noch zurückkommen werden. Er kann weniger überzeugen als überreden oder überrumpeln. So stellt Rosenheim zu Recht fest: "The development of systematic and original beliefs is not the province of satire ..."[3] Der Satiriker vermag, bildlich gesprochen, mit satirischen Mitteln kein Gedankengebäude zu errichten; bestenfalls kann er Fertigteile zusammensetzen, wenn er sich nicht gar darauf beschränkt, Fachmann für den Abbruch ("demolition expert") zu sein, wie es Kenneth Tynan

---

[1] Vgl. Freud, S.111 *et passim*.

[2] Ein breites Meinungsspektrum zur "Norm"-Frage bietet: "Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium", *Satire News Letter*, 2 (1964/65), H.1, 2-25.

[3] *Swift*, S.182.

einmal ausgedrückt hat.[1] Diese Beschränkung verleiht dem Satirischen, so rebellisch es sich gegenüber dem Bestehenden gebärden mag, konservative Züge.[2]

Aus der Notwendigkeit, dem noch indifferenten Adressaten, seinem Unterhaltungsbedürfnis (Witztechnik) und seinen Wertvorstellungen (Witztendenz), mehr oder weniger entgegenzukommen, ergibt sich eine erste wichtige Funktion des Satirischen: Es kann dazu dienen, Einstellungen zu bestätigen oder sich heranbildende Auffassungen zu verstärken, vielleicht sogar indirekt den Zusammenhalt in Gruppen Gleichgesinnter zu festigen. Es leistet damit das, was die pragmatische Kommunikationsforschung als "Immunisierungseffekt" gekennzeichnet hat.[3] Georg Christoph Lichtenberg gehört zu den Satireschreibern, die sich offen zu einer solch bescheidenen Zielsetzung bekannt haben:

> Daß man seine Gegner mit gedruckten Gründen überzeugen kann, habe ich schon seit dem Jahre 1764 nicht mehr geglaubt. Ich habe auch deswegen die Feder gar nicht angesetzt, sondern bloß, um sie zu ärgern und denen von unserer Seite Mut und Stärke zu geben und den andern zu erkennen zu geben, daß sie uns nicht überzeugt haben.[4]

Die Kehrseite dieses Immunisierungseffektes ist die Gefahr, daß sich Vorurteile verhärten, denn die "Verlockungsprämie" der satirischen Technik verleiht eine trügerische Selbstsicherheit. Sie erleichtert die einseitige, selektive

---

[1] The Observer, 22nd July 1956. Zitiert nach: Kenneth Tynan, "The Demolition Expert", Curtains (New York, 1961), S.150-52.

[2] Zum Konservatismus der Satire siehe auch: Robert C. Elliott, "The Satirist and Society", ELH: A Journal of English Literary History, 21 (1954), 246-248; Rosenheim, Swift, S.184f.; Theodor W. Adorno, "Juvenals Irrtum", Minima Moralia (Frankfurt/Main, 1951), S.280-283.

[3] William J. McGuire spricht von "Impfung" ("inoculation"). "Inducing Resistance to Persuasion: Some Contemporary Approaches", Advances in Experimental Social Psychology, 1 (1964), 200 et passim.

[4] Zitiert nach: Rexhausen, "Satire hat so was Zersetzendes ... oder nicht?".

Informationsaufnahme zu Ungunsten des Objektes mehr als jede ernsthafte Argumentation. Eine rationale Prüfung des Sachverhaltes könnte dessen tatsächliche Vielschichtigkeit aufdecken und den Bestechungsversuch der Pointe zugleich. Konservativ kann daher die Satire in einem noch grundsätzlicheren Sinn sein: Sie bewahrt, wenn sie die Auffassung des Perzipienten bestätigt, zugleich dessen Selbsteinschätzung. Angriffslust und Abwehrhaltung gegen das Objekt sind hier untrennbar miteinander verquickt:

> The more sophisticated forms of humour ... [contain] an impulse, however faint, of aggression or apprehension. It may be manifested in the guise of malice, derision, the veiled cruelty of condescension, or merely as an absence of sympathy with the victim of the joke - a 'momentary anaesthesia of the heart', as Bergson put it. I propose to call this common ingredient the aggressive-defensive or self-asserting tendency ...[1]

Satire als Akt der Selbstbehauptung zu deklarieren, ist im übrigen auch ein fester Bestandteil der Sprecherrolle. Der Gemeinplatz vom Satiriker, der sich zur Gegenwehr gegen Mißstände gezwungen sieht, reicht von Juvenals klassischem "Difficile est saturam non scribere" bis hin zu Karl Kraus' Feststellung:

> Ich aber kann mit ruhigem Gewissen sagen, daß ich mir noch nie einen [Menschen] zum Objekt meiner Satire genommen oder gar gewählt habe. Hätte ich da etwas dreinzureden, so wäre ich nicht Satiriker und würde eine bessere Wahl treffen. Denn die Satire wählt, nimmt und kennt keine Objekte. Sie entsteht so, daß sie vor ihnen flieht und sie sich ihr aufdrängen.[2]

Daß dieser "Schreibzwang" eine Pose ("a brilliant stroke of rhetoric") ist und damit Teil der Satirikerrolle, hat David Worcester zu Recht hervorgehoben;[3] Kraus' Äußerung ist hierfür ein guter Beleg.

---

[1] Arthur Koestler, The Act of Creation (Neuaufl., London, 1970), S.53.

[2] Zitiert nach: Gegen-Zeitung: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, hg. Helmut Arntzen (Heidelberg, 1964), S.19.

[3] Art of Satire, S.13.

Was aber bleibt an Wirkungsmöglichkeiten für die Satire jenseits ihrer Funktion zu verstärken, zu bestätigen, abzuwehren? Ein dauerhafter Meinungswandel ist kurzfristig nicht zu erreichen: Swift hat es in seinem Spiegel-Vergleich bereits anklingen lassen; Studien zur persuasiven Kommunikation haben es empirisch belegt.[1] Übrig bleibt die destruktive Vorarbeit, die Verunsicherung:

> If satire sometimes generates self-satisfaction and complacency (when we can clearly identify its victims as other than ourselves), a more important satiric response is, I would suggest, uneasiness - the kind of uneasiness Brecht wished to induce in his audiences by refusing them the security and satisfaction of emotional release in the theater.[2]

Spacks' Anspielung auf Brechts Theatertheorie ist insofern nicht willkürlich, als seine nicht-aristotelische Dramaturgie genau wie die Satire ihrem Anspruch nach lehrhaft ist, und tendenziös dazu. (Auch die Intention zu verunsichern ist ein - wenn auch bescheidenes - didaktisches Vorhaben, das an die Stelle ehrgeizigerer "konstruktiver" Belehrung treten kann, wie sie in älteren Theorien gefordert wurde.) Reinhold Grimms Definition des Brechtschen Verfremdungseffektes als "merk--würdige Vergleiche, die das Verglichene frag-würdig machen",[3] deckt sich, wie wir sehen werden, mit der grundlegenden Technik der tendenziösen Witzarbeit.

Wie Patricia Meyer Spacks hält auch James Sutherland eine Verunsicherung als Langzeitwirkung des Satirischen für möglich:

> It is true that we all tend to set up an immediate resistance to the satirist when we realise that his satire may apply to ourselves; but if we think that satire must for that reason be ineffective we probably underestimate the extent to which even unwelcome

---

[1] Vgl. Klapper, S.49f.

[2] Patricia Meyer Spacks, "Some Reflections on Satire", Genre, 1 (1969), 17. Vgl. auch Angermeyer, Zuschauer, S.101.

[3] "Komik und Verfremdung", Strukturen: Essays zur deutschen Literatur (Göttingen, 1963), S.235.

> ideas can penetrate our defences. We may believe that we have suppressed them, only to find that they are still there beneath the surface.[1]

Es sieht auf den ersten Blick so aus, als wolle sich bei Sutherland die alte Gleichsetzung von Objekt und Adressat des Satirischen wieder einschleichen. Doch dies täuscht, denn die Personengruppe, bei der ihm eine verunsichernde Wirkung möglich erscheint ("those who are not definitely committed or not actively hostile"[2]), ist eine andere als die eigentlichen Opfer des Satirikers. Das geht indirekt auch aus seiner anschließenden Frage hervor: "But can the satirist ever hope to reclaim the vicious?"[3]

Die Strategie des Satirikers, Zweifel zu säen, erscheint also nur da erfolgversprechend, wo dem Adressaten nicht der kritisierte Mißstand selbst zur Last gelegt wird, sondern höchstens seine Unwissenheit oder Gleichgültigkeit, kurz: ein Mangel an Bereitschaft, gegen das Opfer und für die Haltung des Sprechers Stellung zu beziehen: "Getötet wird", so heißt es bei Stephan, "die Wirksamkeit, die das Objekt aufgrund der falschen Schätzung in der Öffentlichkeit hatte."[4] Selbst bei der Verunsicherungstaktik, als komplementärem Verfahren zur Bestätigung, trennt demnach der Satiriker deutlich zwischen dem Adressaten, den er für sich zu gewinnen sucht, und der eigentlichen Zielscheibe seines Angriffs, von der er sich gemeinsam mit dem angesprochenen Partner zu distanzieren wünscht.

[1] James Sutherland, English Satire (Repr., Cambridge, 1967), S. 155f. - Die pragmatische Kommunikationsforschung nennt diesen Vorgang "sleeper effect". Vgl. Carl I. Hovland, Irving L. Janis und Harold H. Kelley, Communication and Persuasion (New Haven, 1953), S.254-259.

[2] English Satire, S.155.

[3] Ebd., S.156.

[4] Satire und Sprache, S.26.

Wie aber soll der Satiriker auf den vorhandenen Anschauungen des Publikums aufbauen und sie doch zugleich in Frage stellen? Bei diesem Problem kann uns der pädagogisch-informationspsychologische Ansatz von Jürgen Henningsen weiterhelfen. Er definiert Kabarett, eine Sonderform des satirischen Theaters also, als "Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums".[1] Diese Bestimmung läßt sich auch auf die Satire ganz allgemein übertragen.

Unter "erworbenem Wissenszusammenhang" versteht Henningsen - ähnlich wie Festinger unter "knowledges" - das Gefüge des Gelernten und Behaltenen, das Gesamt dessen, was vom Bewußtsein des Adressaten aufgenommen und verarbeitet worden ist. Dissonanzen zwischen einzelnen kognitiven Elementen sind zwar unerwünscht, gerade aber im Bereich der Ansichten und Wertvorstellungen unvermeidbar.[2] Der jeweilige Wissenszusammenhang des Adressaten weist also Bruchstellen auf, und an diesen nicht integrierten Punkten kann der Satiriker ansetzen:[3] ein Verfahren, das William J. McGuire als "Socratic method of persuasion" kennzeichnet.[4]

Wählen wir zur Illustration dieser Überlegungen eine (rein sprachliche) satirische Pointe aus The Ruling Class. Bischof Lampton kommentiert Tuckers Freudentanz bei der Testamentseröffnung mit den Worten: "'So are the ways of everyone that is greedy of gain.' What about the Zambesi Mission, Peake? And the Overseas Bishoprics Fund?" (S.15) Für den

---

[1] Theorie des Kabaretts, S.9.

[2] Vgl. Festinger, Cognitive Dissonance, S.6f.

[3] Henningsen, S.29.

[4] "The persuasion technique usually studied in the social sciences involves inducing a change in a person's opinion by presenting him with a persuasive message from an external source ... The postulate of cognitive consistency suggests that persuasion could be effected by the quite different technique of eliciting the persuasive material from the person's own cognitive repertory, rather than presenting it from outside." "Cognitive Consistency and Attitude Change", Journal of Abnormal and Social Psychology, 60 (1960), H.3, 345.

Vertreter der Kirche, die das unmittelbare Objekt der feindseligen Tendenz in dieser Pointe ist, sind der mahnende Bibelspruch und die nachfolgende finanzielle Forderung durchaus miteinander vereinbar. Dem außenstehenden Beobachter, dem Adressaten der Witzarbeit, offenbart sich jedoch eine Bruchstelle im Wissenszusammenhang der Figur: Das Gebot der Armut, des Verzichts auf irdische Güter, kollidiert mit dem lebhaften Interesse, das der Geistliche an Geldern für die eigene Institution zeigt.

Der Widerspruch wird in dem Beispiel zwar vordergründig nur dem kirchlichen Repräsentanten (bzw. der Kirche allgemein) angelastet, so daß der Adressat möglicherweise nur seine Auffassung bestätigt findet. Anfängliche Selbstgewißheit kann aber auch in Unbehagen umschlagen, wenn der Zuhörer eine ähnliche Kluft im eigenen Bewußtsein entdeckt. Henningsen führt gerade die Unvereinbarkeit von "Maximen des Erwerbslebens" mit denen der "traditionellen christlichen Ethik" als Musterbeispiel für eine Bruchstelle an, die sich im Wissenszusammenhang vieler Menschen unseres Kulturkreises auftut:

> Das auf Homöostase bedachte Subjekt kann eine vollkommene Integration nicht leisten und begnügt sich deshalb damit, nach dem Rezept 'noli me tangere' beide Bereiche künstlich auseinanderzuhalten ...[1]

Einzelwahrheiten einander gegenüberzustellen, die, für sich genommen, unverfänglich erscheinen, ist ein satirisches Verfahren, auf das gerade ein Theaterautor immer wieder zurückgreifen wird, solange er sein Publikum nur indirekt, d.h. über die Figuren seines Stückes anspricht. Die konsequenteste Fortentwicklung dieser Methode ist der Einsatz von Zitaten zu satirischen Zwecken. Es verlangt vom Adressaten ein besonderes Maß an selbständiger geistiger Aktivität, weil die Signalwirkung der satirischen Verzerrung entfällt. Die erste Szene des ersten Aktes in The Ruling Class beispielsweise besteht

---

[1] Theorie des Kabaretts, S.30. - Rosenberg nennt diesen Vorgang "fragmentation" (vgl. Seite 197 dieser Arbeit).

nur aus Zitaten. Das vermeintlich harmlose Lied "All things bright and beautiful" bekommt dort im Munde der Aristokraten einen satirischen Akzent, vor allem bei den Versen: "The rich man in his castle, the poor man at his gate. God made them high and lowly, and ordered their estate ..." (S.11)

An diesem Beispiel läßt sich die mögliche Nähe des Satirischen zum Verfremdungseffekt demonstrieren. Etwas Vertrautes, nämlich das populäre Kirchenlied, wird in einen ungewohnten Kontext gestellt, indem es Barnes mit dem Verhalten des 13. Earl "hinter den Kulissen" konfrontiert, wie es sich im Prolog gezeigt hat. Damit macht der Autor den Zuschauer auf neue Weise wieder mit dem Verfremdeten bekannt, denn er entlarvt, wie der Liedtext ungerechte Machtverhältnisse als gottgewollte Ordnung verklärt.

Die oben erwähnte Definition Grimms, die Verfremdungstechnik schaffe "merk-würdige Vergleiche, die das Verglichene frag-würdig machen", läßt sich hier lückenlos auf die Wirkungsweise des Satirischen übertragen. Der Bruch im Wissenszusammenhang ist ebenso erfaßt wie die Dissoziation vom Objekt; der Ausgangspunkt des Erkenntnisprozesses ("Merkwürdiges", das "frag-würdig" wird) und dessen Resultat ("Fragwürdiges", das "merk-würdig" geworden ist) entsprechen der Abfolge von "Verblüffung" und "Erleuchtung", die für die Wirkung des Witzes charakteristisch ist.[1]

c) Verschlüsselung der Botschaft: Zur grundlegenden Technik der Pointe

Wenn Henningsen von der "Kluft im Wissenszusammenhang" spricht, mit der die Satire spiele, so liefert er damit eine spezielle Variante der traditionsreichen Inkongruitätstheorie. Die Unvereinbarkeit zweier Bedeutungsebenen als ästhetisches Grundprinzip taucht in vielerlei Gewändern immer wieder in Erklärungsversuchen des Komischen und des Witzes auf; sei es

---

[1] Vgl. Freud, S.10.

einfach als "Kontrast", "Gegensatz", "Widersinn", "Polarität", "Paradoxie", sei es als "Paarung heterogener Vorstellungen" (Kant), als "Verhältnis inkommensurabler Größen" (Jean Paul), als "unerwartete Subsumtion" (Schopenhauer) oder als "Bisoziation zweier Bezugssysteme" (Koestler). Die Reihe ließe sich um viele ähnliche Definitionen erweitern.[1]

Damit seine Überraschung angesichts der Kollision zweier unvereinbarer Vorstellungsbereiche in spannungslösendes Gelächter umschlagen kann, muß der Zuhörer selbst die aufgetretene Kluft überbrücken: "Der Witz liegt sozusagen in einer Leerstelle, die richtig zu besetzen uns die Pointe auffordert."[2] Dieser Vorgang gilt, wie Lotman nachweist, für alle Texte, in denen die Montage heterogener Elemente das Kompositionsprinzip ist:

> Dabei veranlassen die nicht in einem System vereinbaren benachbarten Einheiten den Leser, eine ergänzende Struktur zu konstruieren, in der diese Unmöglichkeit aufgehoben wird. Der Text korreliert mit beiden Strukturen, und das hat eine Erweiterung seiner semantischen Möglichkeiten zur Folge.[3]

Wenn also der Adressat zum Erfassen einer Pointe Information hinzusteuern muß, wenn weiterhin dasjenige, was er einfügen soll, nicht beliebig ist, sondern durch den Witz gesteuert wird, so muß der Kommunikator eben diese Information aussparen. Er vollzieht, wie Jean Paul gleichsam in einem Vorgriff auf die Informationstheorie feststellte, eine "Verminderung der Zeichen".[4] Reduktion ist deshalb nicht nur inhaltlich,

---

[1] Einen Überblick über die verschiedenen Theorien des Komischen und des Witzes findet man in: Otto Rommel, "Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen", Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 21 (1943), 161-195; Ralph Piddington, The Psychology of Laughter (New York, 1963); Gottfried Müller, Theorie der Komik (Würzburg, 1964).

[2] Wolfgang Preisendanz, Über den Witz, Konstanzer Universitätsreden, 13 (Konstanz, 1970), S.26f.

[3] Struktur literarischer Texte, S.399.

[4] "Vorschule der Ästhetik", Werke, Bd.5, hg. Norbert Miller (München, 1963), S.175.

wie Hodgart meint,[1] das grundlegende Verfahren des Satirikers, der sein Opfer in den Augen des Publikums zu degradieren sucht; Reduktion ist auch der entscheidende technische Kunstgriff, auf dem die Wirksamkeit der Pointe beruht.

Eine Verminderung der Informationsträger bei gleichbleibender Mitteilung bedeutet, informationstheoretisch gesehen, nichts anderes als eine Senkung der Redundanz, was auch aus Theodor Lipps' Feststellung hervorgeht: "Der Witz sagt, was er sagt, nicht immer in wenig, aber immer in zu wenig Worten, d.h. in Worten, die nach strenger Logik oder gemeiner Denk- und Redeweise dazu nicht genügen."[2] Die Pointe ist, umgekehrt formuliert, eine punktuelle Steigerung der Informationsmenge pro Zeichen (und damit ihres Überraschungswertes), gemessen an einer diskursiven, unwitzigen Formulierung ihres semantischen Gehaltes, die zwangsläufig mehr Zeichen aufwenden müßte. Die momentane Überforderung des Adressaten schlägt in dem Augenblick in Erleuchtung und dann Erleichterung um, wo die fehlende Information eingefügt ist und das Unvereinbare dadurch in einem anderen Bezugsrahmen in Einklang gebracht werden kann. (Um auf unser Beispiel, den Einwurf des Bischofs Lampton zurückzukommen: Der Widerspruch zwischen dem Gebot der Armut, das er anderen auferlegt, und den finanziellen Forderungen für die eigene Institution entpuppt sich auf den zweiten Blick nicht als unsinnig, sondern als jahrhundertealte Praxis der Kirche.) Das Erfassen einer Pointe ähnelt letztlich der Superzeichenbildung; auch dort wird eine übergroße Menge von Einzelzeichen, welche die Aufnahmefähigkeit des Perzipienten überfordert, durch Zusammenschluß auf einer höheren Ebene apperzipierbar gemacht.[3]

---

[1] Matthew Hodgart, Satire (London, 1969), S.115.

[2] Komik und Humor (Hamburg u. Leipzig, 1898), S.90.

[3] Man vergleiche in diesem Zusammenhang Rul Gunzenhäusers Definition der Superzeichenbildung als "Gewinn ein-sichtiger Erkenntnisse" ("Zur informationstheoretischen Betrachtung von Lernvorgängen: Konsequenzen für die Erzeugung und Betrachtung ästhetischer Objekte", Kunst und Kybernetik, hg. Hans Ronge [Köln, 1968], S.94) mit Koestlers Bisoziationstheorie des Lachens (Act of Creation, S.35ff.).

Ganz gleich, ob die Lust an der Technik des Witzes nun, wie Freud meint, eine "Erleichterung des schon bestehenden und Ersparung an erst aufzubietendem psychischen Aufwand"[1] bildet oder, wie Preisendanz ihm im Bunde mit früheren Theoretikern entgegenhält, "auch auf den im Kapieren überwundenen Widerstand zurückzuführen ist"[2] - in jedem Fall läuft die Reaktion auf einen Akt der Selbstbehauptung im Adressaten hinaus. Dem entspricht die bereits erwähnte Mischung aus Überlegenheitsgefühl und Abwehrpose, die die Tendenz der feindseligen Witzarbeit begründet und den Selbstbehauptungseffekt der Witztechnik noch erheblich verstärken kann. Für die Rolle des Kommunikators wirkt sich nun wiederum das Gelächter bestätigend aus, weil es den Erfolg seiner Witzarbeit signalisiert.[3] Wie sehr gerade die Akteure in satirischen Stücken und Revuen von dieser Rückmeldung des Publikums abhängig sind, darauf ist im ersten Teil schon hingewiesen worden.[4]

3. Verhältnis von Satiriker und Adressat zum Objekt

a) Objekt und Wirklichkeitsbezug

Man mag sich wundern, daß bisher vom Opfer der satirischen Pointe kaum die Rede war. Dies ist erklärlich, denn das Objekt ist, wie anfangs festgestellt wurde, gewöhnlich kein Partner in der Witzarbeit, sondern lediglich deren Anlaß, das auslösende Moment. Eigenschaften und Funktion des Objektes müssen daher stets im Hinblick auf den Sprecher und den Adressaten bestimmt werden; wieweit das von ihnen entworfene Bild korrekt oder verzerrt ist, steht dabei auf einem anderen Blatt. Auch hier geht es also nicht, wie schon beim Satiriker und bei seinem Zuhörer, um ein bestimmtes Individuum, sondern um die Rolle des Angegriffenen für den satirischen Prozeß.

---

[1] Witz, S.103.

[2] Über den Witz, S.25.

[3] Freud, S.126.

[4] Siehe Seite 59.

Daß der Unwert und damit das Recht zur sprachlichen Vernichtung des Objektes von vornherein für den Satiriker feststeht und daß er mit Hilfe der Witztechnik den Adressaten auf seine Seite zu ziehen sucht, ist schon gesagt worden. Da die satirische Pointe somit kein Selbstzweck ist, sondern im Dienst der feindlichen Tendenz steht, wird vom Zuhörer erwartet, daß er das angegriffene Objekt in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, außerhalb der Fiktionalität des satirischen Textes, identifiziert. Edward Rosenheim hat diesen Aspekt ganz besonders hervorgehoben, indem er feststellt:

> All satire is not only an attack; it is an attack upon discernible, historically authentic particulars. [...] The reader must be capable of pointing to the world of reality, past or present, and identifying the individual or group, institution, custom, belief, or idea which is under attack by the satirist.[1]

Dieser Versuch, das Satirische vom Komischen abzugrenzen, bei dem allgemein-menschliche Schwächen den Stoff bilden, hat Rosenheim von vielen Seiten Kritik eingebracht.[2] Vor allem hielt man ihm entgegen, daß die Forderung nach historischer Authentizität des Objekts eine Reihe fraglos satirischer Werke von Autoren wie Juvenal bis zu Orwell ausschließen würde; auch die beiden hier behandelten Stücke wären davon betroffen.

Das Attribut "historically authentic" ist deswegen für das satirische Objekt zu eng, weil es glauben macht, die Rückübersetzung aus der Fiktionalität dürfe sich allein auf das geschichtlich festlegbare, "echte" Objekt des Satirikers beziehen. Vielmehr muß man, um Rosenheims Grundgedanken beibehalten zu können, das Schwergewicht vom Kommunikator und seinem "authentischen" Opfer auf die Sicht des Perzipienten

---

[1] Swift, S.25. - Ähnlich hält auch Gaier die "Rückübersetzung in die gemeinte Wirklichkeit" für unverzichtbar. Satire, S.346 et passim.

[2] Vgl. die Übersicht bei Gerard William O'Connor, Four Approaches to Satire: The Archetypal, the Historical, the Rhetorical, and the Anthropological (Boston, Phil. Diss. [Masch.], 1968), S.82ff.

verlagern: Das Satirische verlangt, im Gegensatz zum Komischen, nach einem (für den Adressaten) identifizierbaren Bezugspunkt in der Erfahrungswirklichkeit, nach einem (für ihn) konkreten Sündenbock, auf den die Tendenz der Witzarbeit gerichtet ist. Dieses Objekt kann das authentische sein oder ein vergleichbares aus dem Erfahrungsbereich des Perzipienten. In jedem Fall aber wird die Stoßkraft der Satire erst da spürbar, wo er jemanden ausmacht, der sich getroffen fühlen müßte: sei es eine Einzelperson oder ein Personenkreis, ein Mitglied einer Institution, ein Vertreter einer Denk- oder Handlungsweise oder gar er selbst in einer dieser Rollen.

Die "Bezugsperson" muß, wohlgemerkt, kein tatsächlich lebendes oder historisches Individuum sein; es kann, etwa beim Repräsentanten einer Institution oder einer Überzeugung, eine allgemeine Klischeevorstellung genügen, die der Adressat zur Anwendung auf konkrete Einzelfälle bereithält. (Das trifft auch auf die beiden hier besprochenen Stücke zu.) Es geht in erster Linie, so Stephan,

> um den Funktionscharakter der Personen, insofern als diese vor oder jenseits aller Persönlichkeit die das Allgemeine eines Zeitalters repräsentierenden Individuen sind, in denen sich die Zeitbedingungen gleichsam individualisieren.[1]

Die Bereitschaft oder die Fähigkeit des Perzipienten, die aggressive Ladung des Satirischen in der erkannten und erfahrenen Wirklichkeit zu "erden", kann aus einer Satire ein Kinderbuch machen (z.B. Gulliver's Travels) und aus einem Kinderbuch eine Satire (z.B. Alice in Wonderland). An eine elektrische Leitung zu fassen ist bekanntlich so lange gefahrlos, wie man vom Boden isoliert ist. Ähnlich ist es mit der Spannung, die in einer satirischen Pointe steckt. Die Witztechnik bildet nur die Leitung; ihr kann man nicht ansehen, ob sie "geladen" ist oder nicht. Die Tendenz der Pointe wird erst beim Kontakt mit dem "Boden" der Realität spürbar.

---

[1] Satire und Sprache, S.85f.

b) Distanz und Engagement

Die Tendenz der feindseligen Witzarbeit setzt, so haben wir gesehen, eine klar erkennbare intellektuelle und emotionale Einstellung des Sprechers gegen das Objekt voraus. Dieses Engagement versucht er auch im Adressaten zu wecken:

> [Satire] has an aim, a preconceived purpose: to instill a given set of emotions or opinions into its reader. To succeed, it must practise the art of persuasion and become proficient with the tools of that art.[1]

Starkes Engagement läßt sich, wie aus Worcesters Feststellung indirekt hervorgeht, nicht unmittelbar auf den Zuhörer übertragen. Empörung oder Abscheu des Sprechers erzeugen nicht automatisch auch Empörung oder Abscheu im Angesprochenen; es besteht im Gegenteil sogar die Gefahr, daß sie ins Lächerliche umschlagen. Der Satiriker muß daher aus taktischen Gründen unbeteiligt erscheinen, muß Distanz zum Objekt wahren: "The satirist must keep his channel of communication open; and the only way he can retain his audience is by giving at least an illusion of detachment."[2] Im Falle der satirischen Pointe dienen ihm dazu die Witztechniken, die ihrerseits, wie Freud betont, keine starke Affektentbindung vertragen.[3]

Die Pose der Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt darf also nicht als tatsächliche Indifferenz des Autors ("performer") mißverstanden werden; sie ist vielmehr Teil seiner Satirikerrolle ("character"):

> Er demonstriert sein Engagement nicht und versucht nicht, es auf ein sich sperrendes Publikum zu übertragen, sondern

---

[1] Worcester, Art of Satire, S.8f.

[2] Ebd., S.36. Zur Distanzhaltung des Satirikers vgl. auch: Bullit, Swift, S.38ff.; Schönert, Roman und Satire, S.31f. - Dreitzel weist darauf hin, daß im Rollenspiel allgemein ein Gleichgewicht zwischen Engagement und Distanz erforderlich sei (Die gesellschaftlichen Leiden, S.199 u. S.301ff.). Distanzloses Engagement macht aus dem Satiriker einen Querulanten, engagementlose Distanz einen witzelnden Alleinunterhalter.

[3] Witz, S.180.

> provoziert Engagement im Publikum, indem er selbst unengagiert scheint. Nonchalance ist Pathos in homöopathischer Verpackung.[1]

Die Indirektheit der Mitteilungsstrategie wird darüberhinaus im Bereich der Witztechnik durch die Formulierungstaktik der satirischen Pointe verdoppelt, denn es

> wird im Witz so geredet, daß die ausdrückliche Bedeutung gerade das mitteilen muß, was sie an sich ausklammert, unterdrückt, verdrängt; daß etwas in einem Kontext zu verstehen gegeben wird, auf das sich dieser Kontext scheinbar nicht einläßt; daß das Aussperrende zum Einfallstor des Ausgesperrten, das Unerwartete zum Vektor erwartbarer Konsequenz wird. Das im Grunde Gemeinte wird sozusagen zum Parasiten der strikten Redebedeutung, es lebt auf ihre Kosten, ohne sie unmittelbar zu vernichten.[2]

Wie wir schon am Beispiel des Zitats als der indirektesten satirischen Technik gesehen haben, steigt mit dem Grad der Indirektheit die eigenständige, schöpferische Aktivität des Adressaten; es sinkt jedoch zugleich die Kontrolle des Sprechers über die mitgeteilten Einsichten und Emotionen.[3] In jedem Fall aber muß der Satiriker dafür sorgen, daß der Angesprochene die Aussagetaktik durchschaut, daß er nicht beim vordergründig Gesagten verharrt, sondern es durch das Ausgesparte ergänzt und ersetzt.[4] Auf die Indirektheit seiner rhetorischen Strategie hingegen, die darin besteht, Engagement durch scheinbare Indifferenz zu wecken, wird der Satiriker nicht absichtlich hinweisen, denn Überredung, wenn sie erst einmal vom Adressaten als solche durchschaut wird, löst erhöhte Resistenz aus.[5]

---

[1] Henningsen, S.23.

[2] Preisendanz, S.30f.

[3] Vgl. Gaier, Satire, S.347-349.

[4] Vgl. Rosenheim, Swift, S.23; W.O.S. Sutherland, The Art of the Satirist (Austin, 1965), S.12f.

[5] "When a person is perceived as having a definite intention to persuade others, the likelihood is increased that he will be perceived as having something to gain and, hence, as less worthy of trust." Hovland, Communication and Persuasion, S.23.

4. Zusammenfassung

Die satirische Pointe, von dieser Annahme sind wir ausgegangen, ist die kleinste isolierbare satirische Einheit eines Textes. Der Kategorie des tendenziösen Witzes zugehörig, läßt sie sich, wie dieser, weder allein von den ästhetischen Merkmalen (Witztechnik) noch allein von den außerästhetischen, den psychologischen und sozialen Komponenten (Witztendenz) her bestimmen, sondern nur, indem man beide Aspekte miteinander verknüpft. Deshalb haben wir die satirische Pointe als kommunikativen Prozeß zu betrachten gesucht, der drei verschiedene Rollen einschließt: den Sprecher, den Angesprochenen und das Objekt.

Die Tendenz der satirischen Pointe ist feindselig gegenüber ihrem Objekt. Die Wirkungsabsichten des Satirikers prägen daher auch die Art der Beziehungen zwischen ihm und dem Adressaten: Solange für den Sprecher die Rollen des Angesprochenen und des Angegriffenen zusammenfallen, ergeben sich andere Zielvorstellungen (Besserung, Bestrafung, Belehrung des Objekts) als bei einer Trennung der beiden, bei der es dem Sprecher darauf ankommt, den Angesprochenen für sich und gegen den Angegriffenen zu gewinnen. Die zuletzt genannte Konstellation bietet zwei grundlegende taktische Möglichkeiten für den Satiriker, die sich mit den allgemeinen Zielen rhetorischer Kommunikation decken: Er kann beabsichtigen, bereits vorhandene Bewußtseinsstrukturen zu bestätigen oder zu verstärken; oder er kann versuchen, sie zu lockern, den Adressaten zu verunsichern.

Die Witztechnik hat bei der Absicht, den Zuhörer auf die Seite des Sprechers zu ziehen, die Funktion, die feindselige Tendenz zu rechtfertigen, und zwar auf zweifache Weise: Einmal soll sie eine neutrale, vom Objekt distanzierte Haltung des Satirikers vorspiegeln; sodann soll der ästhetische Genuß der Pointe, die Witzlust, eine rationale Überprüfung des angegriffenen Sachverhalts unterbinden helfen.

Das bei der Pointe angewandte rhetorische Verfahren beruht darauf, im Wissenszusammenhang des Angesprochenen einen Bruch zwischen zwei unvereinbaren Vorstellungsbereichen zu erzeugen oder, falls er latent bereits vorhanden ist, ihn bloßzulegen. Mit der Bewältigung des Kontrastes auf einer anderen gedanklichen Ebene (Superzeichenbildung) verbinden sich beim feindseligen Witz die Selbstbehauptung gegen die Inkongruität (kognitive Konsistenz) mit der Selbstbehauptung gegen das Objekt. Wesentlich für die satirische Pointe im Gegensatz zur komischen oder harmlos-witzigen ist dabei, daß der Adressat die feindselige Tendenz auf konkrete Erscheinungen der Erfahrungswirklichkeit lenken kann.

Satirische Pointen sind, alles in allem, Kulminationspunkte einer Rede- oder Schreibweise, mit der ein Sprecher über das Lachen (genauer: das Verlachen) einen Adressaten intellektuell und emotional gegen ein Objekt der erfahrbaren Realität zu mobilisieren sucht. Das Lachen wird ausgelöst durch die Witztechnik, mit der der Sprecher einen plötzlichen Vorstellungskontrast im Angesprochenen hervorruft, der für den Empfänger eine zunächst nicht zu bewältigende Informationsmenge bildet. Das Verarbeiten des Widerspruchs ist eine Reduktion dieses Überangebots (Technik), die mit der Reduktion des Objektes (Tendenz) gekoppelt ist. In ihrer Wirkung verstärken sich die Bewältigung der Inkongruität und die Überwältigung des Opfers gegenseitig.

II ZUR SATIRISCHEN FUNKTION NICHTSPRACHLICHER DARSTELLUNGSMITTEL IN THE IRON DUCHESS UND THE RULING CLASS

Jörg Schönert kommt zu dem Schluß, daß die Satire "im wesentlichen von der Sprache selbst getragen" wird, und er belegt dies anhand verschiedener satirischer Darstellungsformen:

> Die 'vernichtende' Macht des Schimpfwortes gründet sich in der anschaulichen Komisierung des Gegenstandes, im treffenden Benennen oder im herabsetzenden Vergleich. In der mimetischen Satire wird die Sprache der Figuren, deren Rolle der Satiriker übernimmt, quasi über ihre Köpfe hinweg manipuliert und ins Zweideutige verkehrt. Die "Sprachsatire" im engeren Sinn schließlich entlarvt durch die Art des Sprechens, die Wortwahl, die Verknüpfung etc. eine 'unwertvolle' Gesinnung.[1]

Die Vorherrschaft des Sprachlichen in der Satire ist selbst dann unangefochten, wenn dem Autor - wie es beim Dramatiker der Fall ist - ein breites Repertoire an nichtsprachlichen Darstellungsmitteln zur Verfügung steht. Eva Dannecker, die sich in ihrer Untersuchung bemüht hat zu klären, "inwieweit und nach welchen Gesetzen sich die Satire mit szenischen Darbietungsformen vereint",[2] sieht schließlich ihre Ausgangshypothese bestätigt, daß sich das Satirische, das "vorwiegend mit den künstlerischen Mitteln des Logos ... arbeitet, dem anschaulichen und dynamisch bewegten Spiel des Mimus weitgehend entzieht."[3]

Die schauspielerischen Mittel werden, so stellt die Verfasserin fest, gegenüber dem gesprochenen Wort "zumeist auf eine begleitende Funktion zurückgedrängt".[4] Allerdings findet

---

[1] Roman und Satire, S.17. Vgl. auch Gaier, Satire, S.352.

[2] Theatralische Satire, S.3.

[3] Ebd., S.126.

[4] Ebd., S.127.

sich hin und wieder auch ein kontrapunktischer Gebrauch von Wort und Körperspiel.[1] Werden jedoch die schauspielerischen Mittel schon verhältnismäßig selten für satirische Effekte genutzt, so gilt das in noch stärkerem Maße für die szenischen Mittel:

> Die theatralische Satire neigt dazu, die Dekoration und die Kostüme lediglich als Staffage zu betrachten, die die Repräsentationsform dramatischer Werke wohl oder übel fordert.[2]

Danneckers generelle Beobachtungen lassen sich auf The Iron Duchess ohne Abstriche übertragen. In The Ruling Class hingegen ist, wie sich später zeigen wird, ein recht vielseitiger Gebrauch gerade auch von nichtsprachlichen Mitteln zu satirischen Zwecken zu erkennen.

1. Überlegenheitssatire und Unzulänglichkeitssatire

William Douglas Home verläßt sich, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, völlig auf die Dialogsatire, und das Gros aller witzig-bissigen Pointierungen ist den beiden Protagonisten, dem Herzog und der Herzogin von Whitadder, in den Mund gelegt. Ein paar typische Beispiele für rein sprachliche Pointen aus The Iron Duchess seien zum besseren Verständnis ihrer Technik angeführt:

> DUCHESS: I do love foreigners. Why is it that they always make a woman feel important, whereas Englishmen inevitably try to make us think that they're important ... (S.25)

> DUKE (to VICAR): Of course you work on Sunday, don't you, Vicar? Funny, that, when you're the chap who goes round saying that you oughtn't to. But then it's different probably for you, considering you don't work in the week. (S.38)

> DUKE: I've always said the only decent Prime Minister we ever had was Melbourne. He was cute enough to know the less a politician did, the better. Well - it's common sense, considering that fifty per cent of 'em are unemployable elsewhere. (S.54)

---

[1] Ebd., S.127f.

[2] Ebd., S.129.

Diese satirischen Kommentare, die für zahlreiche ähnliche Bemerkungen der beiden Hauptfiguren stehen, verbindet miteinander, daß sie bereits auf der Ebene der dargestellten Kommunikation satirisch gemeint sind. Die Figuren selbst wollen sie als witzige Seitenhiebe auf ihre Objekte (Engländer, Klerus, Politiker) verstanden wissen. Ein anderes Verfahren wendet Home bei Garvald an, dem erzkonservativen Minister und Hauptobjekt der Satire im Stück. Als Beispiele mögen zwei für ihn charakteristische Erläuterungen seiner Politik dienen:

> GARVALD: We never kidnap people. We detain them in the interests of public safety, and for their own good. (S.56)

Am Schluß, nach seinem erzwungenen Sinneswandel, bekennt er:

> GARVALD: We can't go on as though we were still living in the nineteenth century. Progress, I always say - progress! It's always been my watch-word, Mary, hasn't it? (S.87)

Der Gegensatz zu der Pointierungstechnik, die Home für den Herzog und die Herzogin überwiegend verwendet, ist offensichtlich: Die Bemerkungen sind von Garvald selbst völlig ernst gemeint; sie werden erst aus der Überperspektivität des Zuschauers, der die Diskrepanz zwischen Garvalds Anspruch und seinem tatsächlichen Handeln durchschaut, zur satirischen Pointe. Mit anderen Worten: Der satirische Effekt gehört hier - anders als in den früher genannten Beispielen - nur der Ebene der darstellenden Kommunikation an.

Eine ähnliche Unterscheidung findet sich in der Theorie des Komischen als Gegensatz von "Überlegenheitskomik" und "Unzulänglichkeitskomik" wieder:

> Im Fall der unfreiwilligen oder Unzulänglichkeitskomik entsteht beim aufnehmenden Subjekt das nach anfänglicher Irritation um so angenehmere Gefühl der eigenen Überlegenheit, das heißt das komische Gefühl auf dem Wege des Kontrasts, im Fall der freiwilligen oder Überlegenheitskomik auf dem Wege der Teilhabe. Im ersten Fall lacht man über, im zweiten Fall mit dem Träger des Komischen.[1]

---

[1] Schulz, Shakespeares Komödien, S.21f.

Wir werden analog dazu von "Überlegenheitssatire" (Beispiel: Herzog und Herzogin) und "Unzulänglichkeitssatire" (Beispiel: Garvald) sprechen, obwohl die Sachlage, zieht man die Ebenen der theatralischen Kommunikation hinzu, komplexer ist. Die "Überlegenheitssatire" gehört beiden Ebenen an, denn man lacht mit dem Autor und mit der Figur über das Objekt. Die "Unzulänglichkeitssatire" ist in Wirklichkeit auch eine Form der "Überlegenheitssatire", nur daß sie auf die Ebene der darstellenden Kommunikation beschränkt bleibt: Man lacht mit dem Autor, aber nicht mit der Figur, die unfreiwillig zum Objekt der feindseligen Tendenz wird. Hier haben wir es mit "mimetischer Satire" zu tun, die, wie es Schönert ausdrückt, "die Sprache der Figuren, deren Rolle der Satiriker übernimmt, quasi über ihre Köpfe hinweg manipuliert und ins Zweideutige verkehrt."[1] "Unzulänglichkeitssatire" in Theaterstücken ist so ein Musterbeispiel dafür, wie sich durch die Überlagerung der beiden Kommunikationsebenen Akteure und Zuschauer, dank ihrer Überperspektivität, gegen Figuren der Handlung "verschwören" können.[2] Auf der Ebene der darstellenden Kommunikation haben wir also fast immer "Überlegenheitssatire"; eine der wenigen Ausnahmen ist der bereits geschilderte Auftakt von Beyond the Fringe, wo das Publikum selbst Opfer einer Unzulänglichkeit wird.[3]

Generell läßt sich beobachten, daß in The Iron Duchess unter den rein sprachlichen Pointen satirischer Art die "Überlegenheitssatire" auf der Ebene der dargestellten Kommunikation, d.h. das feindselige Lachen mit der Figur über ein Objekt dominiert. Dies steht in Einklang mit unserer Beobachtung aus dem zweiten Teil, daß Ikone bei Home auf der Ebene der darstellenden Kommunikation so zahlreich sind: "Überlegenheitssatire" ist gleichsam eine "ikonische" Wiedergabe der Pointe, die schon in der dargestellten Kommunikation

---

[1] Roman und Satire, S.17.

[2] Vgl. Rapp, Handeln und Zuschauen, S.186.

[3] Siehe Seite 134.

"komplett" ist. Die "Überlegenheitssatire" dagegen ergibt sich erst durch die Koordination des Zuschauers bzw. Zuhörers.

Die Vorherrschaft der "Überlegenheitssatire" erklärt auch, warum nichtverbale Mittel mit einer eigenständigen satirischen Funktion in The Iron Duchess so rar sind. Schauspielerische oder szenische Darstellungsmittel, die eine sprachliche Aussage nicht nur begleiten, sondern für den Zuschauer kommentieren oder in Frage stellen, enthüllen die Unzulänglichkeit einer Figur; Überlegenheit hingegen äußert sich allein darin, daß eine Person ihre sprachliche und nichtsprachliche Aussage zu kontrollieren und in Einklang zu halten weiß. Eine unfreiwillige satirische Entlarvung durch nichtverbale Darstellungsmittel erfahren daher auch nur Garvald (S.60) und Mrs. Twitworth (S.67), nicht jedoch die Protagonisten des Stücks.

An Homes Gebrauch der nichtsprachlichen Mittel hatten wir im vorausgegangenen Teil der Untersuchung schon ablesen können, daß sich der Herzog und die Herzogin keine entscheidende Blöße geben, daß der Autor im Grunde nur ihr Auftreten nach außen hin vorführt, ohne uns, wie Barnes, einen Blick "hinter die Kulissen" tun zu lassen. Homes Art der Pointierung unterstreicht diese Beobachtung noch; auch hier sind die Hauptfiguren jederzeit Herr der Lage, sind häufig Träger der Satire, ohne sich selbst ungewollt zum Objekt eines satirischen Angriffs machen zu lassen. Zwar werden sie ab und zu ein Opfer von Unzulänglichkeitskomik, etwa wenn der Herzog am Schluß des Stücks seine Melone, die er zuvor als Tellerersatz verwendet hatte, aufsetzt und ihm dabei die Krümel auf den Kopf purzeln (ID: 1173), doch dieser Art Komik fehlt jede satirische Schärfe.

In The Ruling Class dominiert bei den rein sprachlichen satirischen Pointen die "Unzulänglichkeitssatire". Zwar gibt es auch auf der Ebene der dargestellten Kommunikation absichtliche witzig-kritische Bemerkungen, doch die stammen überwiegend von Grace, Claire und Tucker, d.h. von Personen, die innerlich Distanz wahren zu den eigentlichen Vertretern der Aristokratie (Jack, Charles, Dinsdale) und ihrer Anhänger-

schaft (vor allem Mrs. Treadwell und Mrs. Piggot-Jones). Da Barnes die feindselige Tendenz der verbalen Pointen überwiegend zur Entlarvung der sprechenden Figuren selbst einsetzt, bietet sich ihm beim Gebrauch nichtsprachlicher Mittel eher als Home die Möglichkeit, Rede mit Körperspiel oder Szenerie zu kontrastieren oder solche "stummen" Ausdrucksformen für sich sprechen zu lassen.

2. Nichtsprachliche Mittel in begleitender und illustrierender Funktion

Beginnen wir mit den einfacheren Arten der Verknüpfung von sprachlichen und nichtsprachlichen Elementen in satirischen Pointen. Wie Dannecker hervorgehoben hat, besteht die gängige Funktion der schauspielerischen und szenischen Mittel darin, die verbale Aussage lediglich zu begleiten.[1] Wir haben es hier mit einer Residualkategorie zu tun, d.h. die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe ist negativ definiert, als Nicht-Zugehörigkeit zu den drei später besprochenen. Semiotisch gesehen handelt es sich dabei meist um Vorgänge oder Gegenstände ohne Zeichencharakter auf der Ebene der dargestellten Kommunikation.[2] Oft findet man lediglich ein zufälliges Nebeneinander oder Nacheinander von Rede und Gebärde. Als Tucker beispielsweise den 13. Earl nach dem Erfolg seiner Ansprache fragt, erhält er zur Antwort: "Went well, Tuck. Englishmen like to hear the truth about themselves." (S.4) Diese Worte werden von einer Gebärde begleitet (13E. DROPS JACKET ABSENTLY ON FLOOR. RC: 28), die in keinem wirklichen Zusammenhang mit der rein sprachlichen Pointe steht.

Allerdings lassen sich in dieser Restklasse doch Abstufungen beobachten, wie das folgende Beispiel zeigt:

> SIR CHARLES: You sure you can handle the situation? Tricky an' all, marrying a man who thinks he's God.
>
> GRACE: It happens all the time. (S.43)

---

[1] Vgl. Theatralische Satire, S.127.

[2] Vgl. ID: 29, 198, 452 usw.; RC: 150, 285, 296 usw.

Unmittelbar anschließend findet sich eine Raumgebärde: G. CROSSES TO FRENCH-WINDOWS (RC: 524). Zwar trägt auch sie nichts zur Pointe selbst bei, doch auf der Ebene der darstellenden Kommunikation dient sie dem timing: Sie gibt dem Zuhörer einen Moment Zeit, Grace' Anspielung zu erfassen. Häufig findet man diese Technik bei Schlußpointen von Szenen:

> DR HERDER: You must realize the Earl's strange position. It's what makes him such an interesting case. Remember, he's suffering from delusions of grandeur. In reality he's an Earl, an English aristocrat, a peer of the realm, a member of the ruling class. Naturally, he's come to believe there's only one person grander than that - the Lord God Almighty Himself.
>
> SIR CHARLES (suspiciously): Are you English?
>
> DR HERDER: No.
>
> SIR CHARLES: Ahhh ... (S.20)

Es folgt wiederum eine Raumgebärde: CH. AND H. EXIT (RC: 262). Der Zusammenhang zwischen Dr. Herders Diagnose und Sir Charles' Rückfrage ist nicht sofort ersichtlich: Indem sich der Aristokrat nach der Nationalität des Psychiaters erkundigt, bezweifelt er offenbar dessen Ansicht, ein englischer Adeliger stünde in der Hierarchie unmittelbar unter Gott. Für einen gebürtigen Engländer, so kann man interpolieren, sind beide zumindest gleich; dies zeigt sich später noch sehr deutlich im Monolog des "geheilten" Earl: "I AM GOD. Not the God of Love but God Almighty. God the Law-Giver, Chastiser and Judge." (S.86) - Solch verschlungene Gedankengänge nachzuvollziehen ist dem Publikum nur möglich, wenn ihm der Autor eine kurze Dialogpause zum Begreifen zugesteht. Hierfür sind Raumgebärden oder Lichtwechsel die gebräuchlichen Mittel.

Während bei subtileren Formulierungen nichtsprachliche Darstellungsmittel auch eine verzögerte Wirkung der Pointe sichern können, lassen sich umgekehrt weniger verklausulierte Äußerungen durch begleitende Gebärden zu Randbemerkungen "herunterspielen". Als z.B. Truscott den Earl darauf hinweist, daß ihre gemeinsame Schulzeit am Eton-College seine Objektivität als "Master in Lunacy" nicht beeinträchtigen wird, umrahmen nichtsprachliche Vorgänge (TR. TAPS SNUFF BOX / TR. SNIFFS.

RC: 1098/1099) seine Worte: "Etonians aren't exactly noted for their grey matter, but I've always found them perfectly adjusted to society." (S.83) Auch diesmal ist das Körperspiel nicht Teil der eigentlichen Pointe. Dennoch ist es für sie keineswegs überflüssig; es prägt die beiläufige Art, in der die Pointe präsentiert wird (Ebene der darstellenden Kommunikation).

Eine zweite grundlegende Funktion nichtverbaler theatralischer Mittel besteht in der Illustration des Sprachlichen. In diesem Fall gibt es, anders als in den bisher genannten Beispielen, auch einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem Gesagten und dem Gezeigten, ohne daß der nichtsprachliche Beitrag allerdings einen neuen Aspekt zur Pointe hinzufügt. In diese Kategorie fallen vor allem die paraverbalen Mittel, wie z.B. der Tonfall (13E.: MUSING. RC: 49), in dem der greise Earl seinen Richterberuf als Genußmittel charakterisiert: "The power of life and death. No need of other vices. If you've once put on the black cap, everything else tastes like wax fruit." (S.5) Auch durch Mienen- und Gebärdenspiel kann der Autor eine pointierte Aussage unterstreichen, sei es mit spontanen, nicht willentlich gesteuerten Bewegungen der Figuren (z.B. RC: 678) oder auch mit demonstrativen Gesten (z.B. RC: 231).

Bei Darstellungsmitteln in illustrierender Funktion herrscht stets Einklang zwischen Sprachlichem und Nichtsprachlichem; bei begleitenden Mitteln war es, auf der Ebene der dargestellten Kommunikation, nur ein beziehungsloses Nebeneinander. Eine mimische, gestische oder stimmliche Illustration soll den Eindruck der Rede unterstreichen, ohne deren Bedeutung jedoch auszuweiten. Zeichentheoretisch handelt es sich dabei um natürliche Zeichen (unbewußter Ausdruck) oder Signale (darstellender Ausdruck), die auf der Ebene der darstellenden Kommunikation ikonisch wiedergegeben werden.[1] Wie bei der ersten Kategorie wird auch diesmal die Koordinationsfähigkeit des Zuschauers nicht sonderlich gefordert.

---

[1]Vgl. ID: 70, 284, 474 usw.; RC: 12, 49, 152 usw.

Subtiler ist der Effekt einer Pointe dann, wenn eine nur begleitende Geste auf der Ebene der darstellenden Kommunikation eine illustrierende Funktion erhält: Als Grace sich vor der Hochzeitsnacht zu entkleiden beginnt, wird sie an ihre frühere Tätigkeit als Striptease-Tänzerin erinnert und bemerkt über ihr damaliges Publikum: "I suppose some people just enjoy the smell of a steak better than the steak itself." (S.58) Indem sie dabei ihre Strümpfe beiläufig in den Zuschauerraum wirft (G. THROWS STOCKING INTO AUDIENCE / G. THROWS OTHER STOCKING INTO AUDIENCE. RC: 720/724), verwandelt sie einen zunächst rein zweckgerichteten Vorgang in einen Akt der Darstellung, und das Publikum wird unversehens in die Voyeurrolle derer gedrängt, über die sich Grace gerade mockiert.

3. Nichtsprachliche Mittel in kommentierender und in selbständiger satirischer Funktion

Am letzten Beispiel wurde bereits erkennbar, wie nichtsprachliche Darstellungsmittel zu konstitutiven Bestandteilen von satirischen Pointen werden können. Noch deutlicher wird dieser Eigenwert, wenn Sprache und Gebärde nicht mehr, wie dort noch, in Einklang miteinander stehen, sondern wenn sie sich gegenseitig kommentieren. Hier sind die schauspielerischen und szenischen Mittel erstmals keine Beigabe mehr, sondern bilden einen der beiden Pole der Inkongruität, auf der die Technik der Pointe aufbaut. Die sprachliche Komponente hat, für sich genommen, noch keine satirische Stoßrichtung; erst die nichtsprachlichen Darstellungsmittel fördern das Unausgesprochene zutage und schaffen, in Ergänzung oder Gegensatz zur Aussage der Worte, die entlarvende, feindselige Tendenz.

Während die illustrierenden Mittel in der Regel Kennzeichen oder Signale der dargestellten Kommunikation sind, die ikonisch präsentiert werden, sind die kommentierenden zumeist Kennzeichen auf der Ebene der darstellenden Kommunikation:[1] Sie sind Symptome ("expression given off"), die dem

---

[1] Vgl. ID: 768, 886; RC: 172, 268, 649 usw.

Zuschauer aus der Überperspektivität heraus die Neubewertung einer Figur erlauben, welche ihre Selbstdarstellung ("expression given") korrigiert.

Die nichtverbalen Mittel in kommentierender Funktion rufen die Kontrastwirkung also noch zusammen mit dem Sprachlichen hervor. Körperspiel und Szenerie lassen sich, wie Barnes gezeigt hat, aber auch für sich allein zu satirischen Zwecken einsetzen. In diesen Fällen besitzt das Sprachliche innerhalb der Pointe nur noch eine illustrierende oder begleitende Funktion. Somit muß Eva Danneckers Annahme revidiert werden, daß die schauspielerischen und szenischen Möglichkeiten der Bühne im satirischen Theater stets vom Dialog abhängig bleiben, sei es in einer begleitenden oder einer kontrapunktischen Zuordnung zur Rede.

Sehen wir uns nun das nichtsprachliche Zeichenrepertoire der Reihe nach an. Mimische Mittel werden mehrfach in kommentierender Funktion eingesetzt. Als z.B. der "Gott der Liebe" seine Verwandten zum Gebet auffordert mit den Worten: "You are talking directly to God ... express your desires freely, don't be afraid, I know them already." (S.18), so bedeutet dies zunächst nicht mehr, als daß er - seinen Wahnvorstellungen getreu - göttliche Allwissenheit beansprucht. Die Reaktion der anderen (ALL LOOK UP AT E. IN HORROR. RC: 246) verrät, daß sie seine Äußerung jedoch als Hinweis darauf mißverstehen, daß er ihren Komplott durchschaue. Rückwirkend ironisiert ihr Verhalten nun wieder seine Worte, denn seine offensichtliche Ahnungslosigkeit verträgt sich nicht mit dem göttlichen Anspruch. Die "Unzulänglichkeitssatire" ist hier also mehrschichtig.[1]

Die Pantomimik bietet unter allen schauspielerischen Mitteln die vielfältigsten Möglichkeiten, kommentierend oder für sich allein satirische Wirkungen zu erzielen. Ein Musterbeispiel dafür sind die Gebärden und Raumgebärden Tuckers,

---

[1]Ähnlich werden die Möglichkeiten des Mienenspiels noch an mehreren anderen Stellen zur satirischen Entlarvung verwendet (vgl. z.B. RC: 226, 653).

an denen sich, weit besser als an seinen Worten, der Wandel seines Rollenverständnisses ablesen läßt. Zunächst entspricht sein Auftreten ganz den Verhaltensnormen, die einer "Unperson" ("non-person"[1]) anstehen.[2] Auch zu Beginn der Testamentseröffnung zeigt er noch gebührende Zurückhaltung: T. STANDS DISCREETLY IN THE BACKGROUND (RC: 166). Nach der Ankündigung Peakes, auch der Diener werde zu den Erben gehören, wird ihm ein ungewohntes Privileg zuteil: Seine Herrin bietet ihm einen Stuhl an. Doch die Art und Weise, wie er Platz nimmt, verrät, daß er dem neugewonnenen Recht noch mißtraut: T. SITS ON EDGE OF CHAIR (RC: 168). Er durchbricht, indem er sich setzt, eine Rollenerwartung, aber nur so weit, daß man ihm nicht vorwerfen kann, er habe eine andere Rollenerwartung durchbrochen, den Gehorsam. Die Apathie, die aus seiner sozialen Position herrührt,[3] kommt auch darin zum Ausdruck, daß der zu erwartende Freudentaumel über seinen Erbteil zunächst ausbleibt (NO REACTION FROM T. RC: 178). Verspätet bricht er dann aus seiner Teilnahmslosigkeit und zugleich aus seiner angestammten Dienerrolle aus:

T. SHOOTS OFF CHAIR (RC: 179)
T. JUMPS CLUMSILY INTO AIR (RC: 180)
T. CLICKS HEELS TOGETHER (RC: 181)
T. FLICKS MP.'S TRILBY ON TO HIS HEAD (RC: 182)
T. GLEEFULLY CAPERS FORWARD (RC: 183)
T. GIVES GOUTY HIGH KICK (RC: 185)
T. FLINGS OPEN DOOR (RC: 187)
T. LEAPS RAGGEDLY OUT (RC: 188)
T. HOLDS ARMS HIGH (RC: 189)

All diese Bewegungsmodi, einschließlich der sie begleitenden mimischen (RC: 186) und akustischen Äußerungen (RC: 184, 191) sind mit Tuckers bisherigem Auftreten unvereinbar.

Was sich bei der Testamentseröffnung noch als verständlicher Übermut entschuldigen ließe, entwickelt sich im folgenden zu einem deutlichen Inter-Rollenkonflikt,[4] zu wider-

---

[1] Vgl. Goffman, Presentation, S.150f.

[2] Vgl. RC: 25, 29, 31, 32, 40 usw., 122, 127, 158, 163.

[3] Siehe Tuckers Monolog (1.5).

[4] Vgl. Dreitzel, Die gesellschaftlichen Leiden, S.96-98.

sprüchlichen, miteinander unvereinbaren Verhaltensformen, die zwei unterschiedlichen sozialen Positionen entstammen und mit denen ein Autor, wie Molière mit Le Bourgeois Gentilhomme gezeigt hat, wirkungsvoll satirisch spielen kann. Barnes führt derartige Diskrepanzen mehrfach vor, z.B. in der folgenden Passage:

> TUCKER stands in the doorway Up Stage Centre. SIR CHARLES, with a briefcase under his arm, comes in behind him.
>
> TUCKER: Your lordship, Sir ...
>
> As SIR CHARLES impatiently brushes past, TUCKER grabs the bottom of his jacket and jerks him back.
>
> SIR CHARLES: What in ... ?
>
> TUCKER: I haven't finished yet, Sir Charles. (Continuing unruffled.) Your lordship, Sir Charles Gurney.
>
> TUCKER steps aside, lets the furious SIR CHARLES into the room, then exits.
>
> SIR CHARLES: Insolent clown!
>
> TUCKER (reappearing): I heard that, sir.
>
> He disappears again. (S.23)

Gerade das letzte, etwas ausführlichere Beispiel verdeutlicht, wie allein mit nichtsprachlichen schauspielerischen Mitteln eine satirische Kontrastwirkung erzielt werden kann. Sie beruht hier auf der Inkongruität zweier Rollenmuster, dem gewohnt zuvorkommenden Auftreten des Butlers (RC: 274, 281, 284) und der unbeirrbaren Selbstsicherheit eines Unabhängigen, mit der Tucker seinen Herren zurechtweist (RC: 278, 279, 285). Auf der sprachlichen Ebene haben wir, parallel dazu, den gleichen Gegensatz: einerseits die förmliche Ankündigung, andererseits die bissigen "Regieanweisungen" an Sir Charles.

Paraverbale Mittel haben bei sprachlichen Pointen fast ausnahmslos illustrierende Funktion. Gelegentlich können sie das Gesagte darüber hinaus auch in Frage stellen, etwa wenn die Formulierung und die Artikulationsweise einander widersprechen. Ein Beispiel hierfür ist Sir Charles' Reaktion auf den Mord an seiner Frau Claire (CH. EXPLODES INDIGNANTLY. RC: 1253), die er, ähnlich wie Harpagon sich ans Publikum wendend, in die Worte faßt: "All right, who's the impudent clown respon-

sible for this?" (S.96) Die Wortwahl diskreditiert an dieser Stelle die scheinbar angemessene Gefühlsäußerung im Tonfall.

Maske und Kostüm hat Barnes verschiedentlich zu satirischen Zwecken einzusetzen gewußt, am eindrucksvollsten in der Oberhausszene des zweiten Aktes (RC: 1467, 1468, 1470); darauf werden wir später noch einmal zurückkommen. Mitunter ändert sich die Maske einer Figur auf offener Bühne: Als Dinsdale den Earl über die Machenschaften seines Onkels aufklären will, vergräbt der "Gott der Liebe" sein Gesicht in den Händen; als er wieder aufschaut, ist es weiß gepudert (WHITE MAKE-UP ON FACE. RC: 584). Die Künstlichkeit dieses Effektes legt nahe, daß er nicht nur Erschrecken und Angst ikonisch wiedergeben soll, sondern daß er zugleich auf der Ebene der darstellenden Kommunikation ein Kommentar ist: das Gesicht des Earl, verwandelt in eine Clownsmaske, das Antlitz des Narren. Andere "Zirkuseffekte" im Stück (RC: 487/488, 731) bestärken diese Annahme.

Eine satirische Bildwirkung mit den Mitteln des Kostüms finden wir beispielsweise zu Beginn des ersten Aktes in The Ruling Class: Die imposante Erscheinung, die Bischof Lampton in der Totenmesse abgibt (RC: 109), wird gegen Ende der Szene regelrecht demontiert, als Tucker ihm seine Gewänder abnimmt: L. SHRUNK TO SMALL OLD MAN (RC: 123). Seine "Enthüllung" ist eine Form des visuellen Bathos. Lampton entledigt sich auch im übertragenen Sinn seiner Bischofswürde. Ist erst der äußere Prunk beiseite gelegt, so bleibt eine altersschwache, kraftlose Figur, die immer dann in ihre "Kostümierung" gesteckt wird, wenn es gilt, dunkle Stellen in der Familienchronik durch ein glanzvolles Zeremoniell zu überdecken. - Ein Kostümteil mit kommentierender Funktion ist z.B. der Papierhut mit dem Glöckchen an der Spitze, den man Sir Charles bei der Vermählungsfeier seines Neffen aufgestülpt hat (RC: 705). Diese "Narrenkappe" ironisiert auf der Ebene der darstellenden Kommunikation seinen Monolog über die führende Rolle der Aristokratie (S.57).

Requisiten dienen mehrfach dazu, diejenigen Figuren zu entlarven, die sich ihrer bedienen. Ein Beispiel hierfür ist das Sortiment an Schlingen, das der alte Earl für sein Henkerritual zur Verfügung hat: Je nach Gemütslage kann er Seide, Nylon, Hanf oder einen einfachen Strick wählen (RC: 42). - Daß Jack sich eines Gewehrs als Krücke bedient (RC: 961), ist ebenso ein pointierter Hinweis auf seine Geisteshaltung wie die Tatsache, daß er sich vor seiner "Heilung" die Augen, danach aber den Mund mit Heftpflaster verklebt (RC: 861/1042). - Einen szenischen Vorgang mit einem Requisit in kommentierender Funktion findet man auch in The Iron Duchess: Als die Herzogin mit Garvald auf dessen politische Maxime "What we have, we hold" anstoßen will, fällt der erste Schuß aus Mrs. Greens Gewehr: GLASS IN G.'S HAND BROKEN (ID: 768). Damit wird des Ministers Standpunkt gleichsam symbolisch widerlegt, denn das Festhalten an dem, was er in Händen hält, nützt diesmal (wie später in seiner Politik) wenig. Wie das Glas in tausend Stükke zerspringt, so zerschlägt sich wenige Stunden danach seine rigorose Haltung gegenüber den Aufständischen in der Kolonie.

Barnes hat selbst praktikable Gegenstände in seine satirische Darstellung einbezogen. Jacks Konsolidierungsprozeß nach der Schocktherapie wird von seinem Mobiliar gleichsam "mitvollzogen":

> VICTORIAN FURNITURE AND BRIC-A-BRAC (RC: 939)
> MORE VICTORIAN BRIC-A-BRAC, PLUSH SOFA (RC: 1052)
> DRAWING ROOM NOW COMPLETELY VICTORIAN (RC: 1125)

Wenn daher Mrs. Piggot-Jones anerkennend zur Art der Einrichtung bemerkt: "It's very hard-wearing." (S.88), so läßt sich dieses Attribut durchaus auch auf die viktorianische Mentalität des Earl beziehen, die sich im Mobiliar widerspiegelt.

Projektionen werden, wie wir schon bei Oh What a Lovely War gesehen haben, oft kommentierend eingesetzt; das gilt auch für The Ruling Class (RC: 626, 1462). Selbst die auf einen Schleier projizierte, illusionistische Straßenansicht von Buck's Row (RC: 1184) ist nicht als rein dekoratives Bühnenbild gedacht, sondern fungiert kontrapunktisch: Die

übrigen Aufbauten und praktikablen Gegenstände werden nicht überdeckt, sondern nur überlagert, und so bleibt die Ambiguität des Schauplatzes (Gesellschaftszimmer für Claire, Soho für Jack) auch dem Publikum ständig bewußt: E. AND CL. CROSS STREET TO SOFA (RC: 1191).

Barnes setzt einmal sogar einen Lichteffekt in kommentierender Funktion ein: Als die Familie den Earl dazu drängt, seine Göttlichkeit durch ein Wunder zu beweisen, verspricht er schließlich: "Instead of raising Laz, I'll raise yon table." (S.39) Daß sich sodann die Bühne leicht verdunkelt (LIGHTS IMPERCEPTIBLY BEGIN TO DIM. RC: 489), ist einzig als ironischer Hinweis darauf zu deuten, daß hier kein Wunder, sondern ein Zauberkunststück zu erwarten ist: Durch derartige Beleuchtungseffekte pflegten Magier früher ihre Trickvorrichtungen vor dem Publikum zu verbergen.

Die wohl eindrucksvollste Synthese verschiedener schauspielerischer und szenischer Mittel zu einem satirischen Tableau findet sich in The Ruling Class am Schluß der Komödie. Dort verbinden sich Menschen und Puppen, Masken und Gebärdenspiel, Dekoration und Lichtprojektion, Geräusche und Musik zu einem gespenstischen, an Bosch oder Goya erinnernden Bild des englischen Oberhauses:

> A backcloth with a blow-up photograph of Westminster captioned 'House of Lords' is lowered, Stage Centre. On either side of it massive purple drapes. The 'Pomp and Circumstance March' is loud now as two tiers of mouldering dummies dressed as Lords and covered with cobwebs are pushed on either side, Stage Right and Left. Smothered in age-old dust, three goitred LORDS with bloated stomachs and skull-like faces crawl on stage groaning, to take their places beside the dummies and the EARL OF GURNEY. One of them drags a skeleton behind him. (S.113)

Man mag sich, ähnlich wie bei Swifts Modest Proposal, darüber streiten, ob hier die Grenzen des Satirischen nicht bereits überschritten sind.[1] Doch selbst wenn man diese Szenerie "nur"

---

[1] Der Übergang vom Satirischen zum Grotesken dürfte sich allerdings nicht so leicht markieren lassen, wie Arnold Heidsieck annimmt. Vgl. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama (Stuttgart, 1969), S.24-27.

als surrealistische Bühnenmetapher gelten lassen wollte, so bleibt ihr immer noch eine kommentierende satirische Funktion: den verfremdenden Hintergrund zu liefern für die authentischen Zitate,[1] die Barnes den Lords in den Mund gelegt hat.

The Ruling Class bietet noch eine ganze Reihe weiterer Belege dafür, wie nichtsprachliche theatralische Mittel als konstitutive Elemente satirischer Pointen eingesetzt werden können. Sie alle lassen sich jedoch in die vier Grundkategorien einordnen, die hier aufgestellt worden sind; wir können uns daher auf die angeführten Beispiele beschränken, die klar haben erkennen lassen, daß es auch im satirischen Theater ein recht breites Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten für nichtsprachliche Mittel gibt, selbst wenn dort die Vorherrschaft des Wortes unbestreitbar ist.

4. Zusammenfassung

Es läßt sich von den nur begleitenden nichtsprachlichen Darstellungsmitteln über diejenigen in illustrierender, in kommentierender und schließlich in eigenständig satirischer Funktion ein wachsendes Maß an Unabhängigkeit von der Dialogsatire beobachten. Je mehr sich daher ein Autor der Mittel aus der dritten oder vierten Kategorie bedient, desto stärker nutzt er die spezifischen Darstellungsformen, die ihm das Theater über die sprachlich-literarischen Techniken hinaus bietet. Barnes hat aus diesen Möglichkeiten weit häufiger und auch weit vielseitiger für satirische Zwecke geschöpft als Home, der sich, alles in allem, auf die Wortsatire beschränkt hat. In The Iron Duchess besitzen nichtsprachliche Mittel fast ausnahmslos nur eine illustrierende oder begleitende Funktion für die Pointe, während sie in The Ruling Class den Dialog immer wieder kommentieren oder ergänzen.

Eine mögliche Erklärung für diesen Unterschied läßt sich aus den entgegengesetzten satirischen Darstellungsverfahren ableiten, die in den Stücken dominieren. Beide Male sind die Protagonisten zugleich auch die wesentlichen Träger der Satire, d.h. an ihre Person sind die meisten satirischen Pointen

[1] Rischbieter, "Herrschende ... Klasse", 28.

geknüpft. Nun sind Träger und Opfer der feindseligen Tendenz in The Iron Duchess jedoch nicht identisch. Als satirische Sprecher entlarven die Helden des Stückes, der Herzog und die Herzogin, ihre Objekte aus überlegener Warte. In The Ruling Class hingegen sind die Hauptfiguren zugleich die Angriffsziele; sie werden, als Träger der Satire, fast nie von anderen entlarvt, sondern entlarven sich selbst. Gerade für diese Aufgabe sind die nichtsprachlichen Darstellungsmittel im satirischen Theater geeignet: Die Mimik oder das Gebaren einer Person, ihre Stimme, die Gegenstände, mit denen sie umgeht, die räumliche Umgebung, in der sie sich aufhält, das sind auf der Ebene der darstellenden Kommunikation die Mittel, die sich einem Autor anbieten, um eine Figur auch ohne Worte sich selbst dekuvrieren zu lassen. Satirische Sprecher innerhalb des Stückes werden dann nicht mehr benötigt.

Nur in solchen satirischen Komödien, in denen sich die Personen im wesentlichen von allein entlarven, wird der Autor daher die Vielfalt der nichtsprachlichen Mittel nutzen und sie als autonome Bestandteile der satirischen Enthüllung einsetzen können. Umgekehrt kann man auch sagen: Seine Festlegung, ob er die wesentlichen Träger der Satire auch zu den Objekten seines Angriffs macht oder nicht, ist eine Vorentscheidung darüber, welches Spektrum an spezifisch theatralischen Darstellungsmöglichkeiten er nutzen kann.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Diese Abhandlung ist ein Versuch gewesen, die Grundlage zu schaffen für eine quantitative und qualitative Analyse der nichtsprachlichen Darstellungsmittel des Theaters mit Hilfe eines kommunikations- und zeichentheoretischen Ansatzes.

Die schauspielerischen und szenischen Mittel werden als außerliterarische Phänomene in den literarischen Dramentext "hineingedacht" und dort, provisorisch und im Nebentext verschlüsselt, festgehalten. Auf Grund dieser Sonderstellung ist zunächst das Verhältnis der beiden Erscheinungsformen von Theater untersucht worden, des schriftlichen Textes und der Aufführung. Vor allem sind Unterschiede der Produktions- und Rezeptionsbedingungen bestimmt und die Probleme der Umsetzung aus der einen in die andere Manifestationsart behandelt worden. Als Ergebnis ist ein Kommunikationsmodell des Theaters entstanden, das Textvorlage und Aufführung als zwei separate, doch voneinander abhängige Realisationsformen eines dramatischen Werkes umfaßt.

Der zweite Teil hat sich mit der semiotischen Funktion der nichtsprachlichen Darstellungsmittel auseinandergesetzt. Dabei ist zwischen zwei Ebenen der theatralischen Kommunikation unterschieden worden, der Beziehung zwischen dem Schauspielensemble und dem Publikum einerseits (Ebene der darstellenden Kommunikation) und der Beziehung zwischen den Figuren innerhalb des Stückes andererseits (Ebene der dargestellten Kommunikation). Der Zeichenwert der Darstellungsmittel ist für beide Ebenen getrennt untersucht worden, wobei die Zeichentypologie Adam Schaffs zugrunde gelegen hat. Die vergleichende Anwendung des Verfahrens auf zwei Theaterstücke, The Iron Duchess von William Douglas Home und The Ruling Class von Peter Barnes, hat erkennen lassen, daß sich die Differenziertheit im Gebrauch nichtsprachlicher Mittel für die syntaktische wie für die semantische Zeichendimension in Zahlen-

werten wiedergeben läßt und daß Zusammenhänge bestehen zwischen dem Inhalt der Stücke und ihrer Zeichenverwendung.

Der letzte, spezielle Teil der Untersuchung schließlich hat sich mit den Möglichkeiten beschäftigt, in Komödien nichtverbale Darstellungsmittel mit satirischer Wirkungsabsicht einzusetzen. Dabei haben sich, wiederum anhand der genannten Stücke, verschiedene Grundmuster der Verwendung herausgebildet, die sich durch ihr Maß an Unabhängigkeit von der Wortsatire unterscheiden. Zudem ist ein Zusammenhang zu erkennen gewesen zwischen dem satirischen Präsentationsverfahren und dem verfügbaren Repertoire an nichtsprachlichen Darstellungsmitteln: Findet die Entlarvung durch die Satire allein auf der Ebene der darstellenden Kommunikation statt (Unzulänglichkeitssatire), so lassen sich schauspielerische und szenische Mittel leichter als Elemente für satirische Pointen nutzen, als wenn die Entlarvung bereits durch andere Figuren des Stückes, d.h. auf der Ebene der dargestellten Kommunikation geschieht (Überlegenheitssatire).

Daß das hier vorgelegte Modell in vieler Hinsicht hat unvollständig bleiben müssen, ist mehrfach betont worden. Wie aber könnte man weiter verfahren, damit dieser Torso, bildlich gesprochen, auch Hand und Fuß bekommt? Einige notwendige oder denkbare Ergänzungen sollen zum Schluß noch angedeutet werden.

Das Kommunikationsschema wäre durch eine Reihe zusätzlicher Faktoren und Bezüge zu erweitern, die beispielsweise den Einfluß der Theaterkritik oder der Literaturwissenschaft, aber auch der wirtschaftlichen Zwänge, denen der Theaterbetrieb unterliegt, erkennen lassen sollten. Die Interdependenzanalyse von Klünder könnte hier einen Weg weisen.[1] Auch die Ergebnisse der pragmatischen Kommunikationsforschung sollten in stärkerem Maße einbezogen werden, als dies hier möglich war. Schließlich müßten die anderen denkbaren Ansatzpunkte

---

[1] Theaterwissenschaftliche Dramaturgie, S.259ff. Der Autor kündigt im Vorwort eine entsprechende Erweiterung seines Ansatzes an. Ebd., S.XIV.

des Modells erprobt werden; so wären Regiebücher oder einzelne Aufführungen (evtl. mit Hilfe von Videorecordern) auszuwerten. Zudem bieten sich vielfältige Vergleichsmöglichkeiten an (Textvorlage mit Regiebuch, Regiebücher untereinander, Regiebuch mit Aufführung, Aufführungen untereinander, auch Gegenüberstellungen mit anderen Umsetzungsmöglichkeiten wie Film oder Fernsehen).

Der Ausbau des zeichentheoretischen Ansatzes müßte vor allem die historische Dimension in die bisher eher systematische Untersuchung einbringen. Welcher Wandel, so wäre zu fragen, läßt sich in der Geschichte des Theaters für den Gebrauch nichtsprachlicher Darstellungsmittel beobachten? Wie diese Entwicklung in Kulturen mit anderer Theatertradition aussieht, wäre gleichfalls ein wesentlicher Gesichtspunkt, der Querverbindungen oder Gegensätze zutage fördern und wertvolle Hinweise über die semiotische Vielfalt der einzelnen nichtsprachlichen Mittel liefern könnte. Dies wäre in erster Linie für die Ebene der darstellenden Kommunikation aufschlußreich; für die dargestellte Kommunikation dürften weitere Ergebnisse der Ausdruckspsychologie, der Anthropologie und der Rollentheorie von besonderem Interesse sein.

Eine zusätzliche Aufgabe, die bereits erwähnt worden ist, wäre die Synthese der Einzelzeichen zu immer umfassenderen Zeichengebilden. Umgekehrt wäre es - primär für die Auswertung elektronisch aufgezeichneter Theateraufführungen - auch denkbar, die nichtsprachlichen Darstellungsmittel weiter zu segmentieren, um etwa bei den schauspielerischen Mitteln die Bewegungsabläufe präziser erfassen zu können, als dies mit dem hier vorgeschlagenen Schlüssel möglich ist.

Zu lösen wäre dann schließlich auch noch das Problem, die semiotische Untersuchungsmethode der nichtsprachlichen Mittel mit einem kompatiblen Verfahren für die sprachlichen Zeichen im Stück zu verknüpfen. Es mag durchaus sein, daß sich diese Forderung nicht erfüllen läßt; jedenfalls ist die einfache Übertragung einer Zeichentypologie auf bestimmte Wortklassen, derart, daß man Substantive und Verben zu Sym-

bolen, Adjektive zu Ikonen und Adverbien, Artikel, Pronomina und Präpositionen zu Indizes erklärt,[1] nicht recht überzeugend und führt, besonders bei Prosatexten, zu wenig befriedigenden Resultaten.

Damit haben wir am Ende wieder eine ganze Anzahl nicht eingelöster Postulate und noch ungelöster Aufgaben vor uns liegen. Dennoch - oder gerade deshalb - scheint es lohnend, den kommunikationstheoretisch-semiotischen Ansatz im Sinne der von Kott und Mounin umrissenen Zielvorstellungen[2] weiter zu verfolgen und auszubauen, auch auf die Gefahr hin, daß er einmal, wie es Ludwig Marcuse spitz formuliert hat, neben der erfolgreichen Geschichte des Planens zugleich der traurigen Geschichte des Geplanten angehören sollte.

---

[1] Vgl. Bense, Semiotik, S.62ff; Elisabeth Walther, "Semiotische Analyse", Mathematik und Dichtung, S.143-157. Ein Beispiel der Anwendung auf literarische Texte ist: Marlis Gerhardt, Die Sprache Kafkas: Eine semiotische Untersuchung (Stuttgart, Phil. Diss., 1969).

[2] Kott: " ... both the theatricalization process as a whole and the character of particular theatrical styles can be presented more precisely than before." ("Icon", 18)
Mounin: " ... proposer une organisation systématique de tout ce qu'on savait de façon désordonnée sur le théâtre ... " (Sémiologie, S.93)

N a c h t r a g

Seit dem Abschluß dieser Untersuchung sind noch einige Beiträge zur Entwicklung eines kommunikationstheoretischen und semiotischen Gesamtmodells des Theaters erschienen, auf die im folgenden kurz hingewiesen werden soll. Zu den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit bieten sie eine Reihe von Anknüpfungspunkten, ohne daß diese hier im einzelnen ausgeführt werden können.

Richard Schechner entwirft in dem "Theatre and the Social Sciences" betitelten Heft von The Drama Review ein taxonomisches Modell der Aufführung ("performance").[1] Seine Definition von "Aufführung" ("ritualized behavior conditioned/permeated by play"[2]) schließt auch quasi-theatralische Handlungen, etwa religiöse Zeremonien, mit ein.

Sein Hauptmodell besteht aus vier konzentrischen Kreisen, die - von innen nach außen - die Bereiche "drama", "script", "theatre" und "performance" repräsentieren. Unter "drama" versteht er die Textvorlage, schriftlich fixierte Anweisungen für Rituale eingeschlossen. "Script" ist, wie "drama", eine Signalkonfiguration, also speicherfähig: Schechner rechnet hierzu mündlich tradierte (also gedanklich gespeicherte) Vorgänge theatralischen und/oder rituellen Charakters. Auch die fertige Inszenierung (als Abstraktionsklasse) gehört in diese Kategorie.

Die Begriffe "theatre" und "performance" bezeichnen, anders als "drama" und "script", Signalvorgänge: Unter "theatre" versteht Schechner die Realisation der schriftlich bzw. im Gedächtnis gespeicherten Vorlage durch die Schauspieler, und "performance" schließlich umfaßt den gesamten Prozeß der Aufführung, einschließlich der Wechselbeziehungen zwischen Darstellern und Publikum. Beispiele aus dem Avantgarde-Theater und der Ethologie erläutern dieses Modell, insbesondere die Nahtstellen zwischen den Bereichen.

Ganz allgemein bestätigt der Aufsatz, ebenso wie Schechners Bibliographie zur Thematik des Heftes,[3] eine auch in der vorliegenden Arbeit erkennbare Tendenz: daß nämlich eine Semiotik des Theaters den Rahmen einer literatur- oder theaterwissenschaftlichen Analyse sprengt. Vielmehr ist es unumgänglich, auch Ergebnisse der Sozialwissenschaften, der Anthropologie und Ethologie, der Psychologie, Soziologie und Kommunikationstheorie hinzuzuziehen.

Bereits aus dem Jahre 1938 stammt ein Aufsatz des Ethnologen Petr Bogatyrev, in dem dieser einige Vorschläge zur zeichentheoretischen Untersuchung des Theaters macht. Die Arbeit ist jetzt in französischer Übersetzung wieder zugänglich.[4]

---

[1] "Drama, Script, Theatre, and Performance", tdr: The Drama Review, 17 (1972/1973), H.3 (T 59), 5-36.

[2] Ebd., 29.

[3] Ebd., 127-130.

[4] "Les signes du théâtre", Poétique, 2(1971), 517-530.

Bogatyrev unterscheidet in seinem Abschnitt über die nichtsprachlichen Darstellungsmittel drei Grundkategorien von Zeichen: "signe de signe", "signe d'objet" und "signe sui generis":

> Le costume de théâtre et la maison-décor sont souvent des signes qui renvoient à l'un des signes portés par le costume ou la maison du personnage introduit par la pièce. [...] Je voudrais souligner ici que le costume, le décor, tout comme les autres signes du théâtre (la déclamation, les gestes, etc.) n'ont pas toujours une fonction de représentation. Nous connaissons le costume de l'acteur comme un costume d'acteur sui generis, nous connaissons les signes de la scène (comme le rideau, la rampe, etc.) qui ne sont que des signes d'une scène sui generis et ne représentent rien d'autre que la scène. Mais nous ne trouvons pas au théâtre que des signes de signe d'objet; nous y trouvons également des signes de l'objet lui-même; par exemple, un acteur jouant un homme affamé peut montrer qu'il mange du pain en soi, et non du pain comme signe, disons, de la pauvreté.[1]

Die Terminologie ist etwas irreführend: Ein "signe sui generis" kann es ebensowenig geben wie Kotts "literal sign" (vgl. S.139f.), da ein Zeichen per definitionem auf etwas anderes verweist. Bogatyrevs Kategorien werden eindeutiger, wenn man die Überlagerung zweier Kommunikationsebenen im Theater beachtet: Als "signe de signe" fungiert ein Darstellungsmittel, wenn es auf beiden Ebenen der theatralischen Kommunikation, der darstellenden wie der dargestellten, Zeichencharakter besitzt. "Signe d'objet" ist es, wenn es zwar in beide Kommunikationsebenen einbezogen ist, ihm aber nur in der darstellenden Kommunikation Zeichenwert zukommt. Ein "signe sui generis" schließlich ist jedes theatralische Mittel, das einzig der Ebene der darstellenden Kommunikation angehört. Alle drei Kategorien sind auch in der vorliegenden Arbeit deutlich voneinander abgesetzt worden (vgl. den Abschnitt "Zeichenfunktion und Kommunikationsebenen", S. 121-134).

Die von Bogatyrev nur implizierte, in Formulierungen wie "signe de signe" anklingende Unterscheidung zweier Kommunikationsebenen kennzeichnet Manfred Wekwerth als Teil der eigentlichen Grundstruktur des Theaters.[2] Analog zur "gesellschaftlichen Doppelung", in welcher der Mensch sich selbst in seinen Produkten gegenübertritt, fungiert die Bühne zugleich als Teil der Realität und als deren Abbild. Wekwerths Begriff der "Doppelung" ist damit umfassender als die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitete Parallelität zweier Kommunikationsebenen:

---

[1] "Les signes du théâtre", 517f.

[2] Theater und Wissenschaft: Überlegungen für das Theater von heute und morgen (München, 1974), S. 76 et passim.

> In jedem Vorgang des Theaters (Spielen, Zuschauen, Stückeschreiben, Bühnenbauen, Inszenieren usw.) wiederholt sich ... synchronisch die Doppelung: erstens in Theater als Teil der Wirklichkeit (Produzent) und zweitens in Theater als Abbild der Wirklichkeit (Produkt).[1]

Die Doppelung als Strukturmerkmal des Theaters bestimmt auch den Rezeptionsprozeß:

> Theater ist ... kein einfaches Modell der Wirklichkeit, das auf der Bühne in jedem Moment der Wirklichkeit entspricht. Die Wirklichkeit wird zweimal modelliert: vom Zuschauer und vom Theater.[2]

Wekwerth unterstreicht damit, daß der Rezeptionsvorgang im Theater alles andere ist als die passive Aufnahme von Zeichenfolgen. Er besteht in der Koordination des doppelten Wirklichkeitsmodells, der gespielten Realität der Darsteller mit der Erfahrungswirklichkeit des einzelnen Zuschauers. - Das theoretische Konzept untermauert der Theaterpraktiker Wekwerth[3] durch die Beschreibung einzelner Experimente. Auf seine Ausführungen zu den Teildisziplinen einer Semiotik des Theaters (Syntaktik, Semantik, Pragmatik) hier genauer einzugehen, scheint bei der gebotenen Kürze wenig sinnvoll.

Erwähnenswert im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit ist jedoch noch seine These, daß das Grundelement für den Vorgang auf dem Theater die Pointe sei, vergleichbar dem Phonem oder Morphem als kleinsten linguistischen Einheiten.[4] Möglicherweise liegt hier ein geeigneter Ausgangspunkt für künftige Untersuchungen zum Verhältnis von Satire und Theater. Allerdings gilt es dabei zu beachten, daß Wekwerths Definition der Pointe für solche Zwecke noch schärfer gefaßt werden muß, da die Wirkung, "daß etwas anderes eintritt, als das, was man erwartet: aber daß gerade darin die Erwartung liegt",[5] jeder absichtsvollen Informationsaufnahme zugrundeliegt.

In einem Sammelband von italienischen Beiträgen zur strukturalen Literaturwissenschaft findet sich ein Aufsatz des Anglisten Marcello Pagnini, auf den schließlich auch noch hingewiesen werden soll.[6] Anhand einer Szene aus Hamlet demonstriert der

---

[1] Wekwerth, S.79.

[2] Ebd., S.106.

[3] W. ist Schüler Bertolt Brechts und dessen Nachfolger als Leiter des Berliner Ensembles.

[4] Wekwerth, S.147.

[5] Ebd.

[6] "Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters", Aspekte objektiver Literaturwissenschaft, hg. Volker Kapp (Heidelberg, 1973), S.84-100.

Autor, wie sich typische Handlungselemente (vergangenheits- oder zukunftsorientiertes Geschehen, Indiz, Katalyse[1]) segmentieren und quantifizieren lassen. Sein Strukturmodell der dramatischen Handlung ist mit den Ansätzen einer objektiv-materialen Theaterästhetik, die im ersten Teil dieser Arbeit vorgestellt wurden, eng verwandt (vgl. S. 30ff., vor allem die Modelle von Cube/Reichert, Fónagy/Fónagy, Hankiss und Jansen).[2]

---

[1] Pagnini, S. 91f.

[2] In seinen Anmerkungen (S. 85) verweist Pagnini auf einen weiteren Beitrag zur Semiotik des Theaters, der mir bisher noch nicht zugänglich gewesen ist: Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre: Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", Diogène, 61 (1968), 35-59.

ANHANG

Zahlenschlüssel für die theatralischen Zeichenträger

1 Visuelle schauspielerische Mittel

11 ERSCHEINUNG
110 Gesamterscheinung
111 Körperbau
112 Alter

12 MIMIK
120 Gesamter Gesichtsausdruck
121 Augen
122 Mund
123 Stirn, Augenbrauen
124 Nase
125 Kinn
126 Wangen
127 Ohren

13 GEBÄRDEN
130 Körper insgesamt, Rumpf
131 Kopf
132 Hals, Schultern
133 Arme
134 Hände
135 Finger
136 Beine
137 Füße

14 RAUMGEBÄRDEN
141 Auftritt
142 Abgang
143 Bewegungen innerhalb des Raumes (horizontal)
144 Hinaufsteigen
145 Herabsteigen
146 Springen
147 Stilisierte Raumgebärden

15 HALTUNG
151 Stehende Haltung
152 Sitzende Haltung
153 Liegende Haltung
154 Hängende Haltung
155 Lehnende Haltung
156 Gebeugte Haltung
157 Kauernde Haltung

16 STELLUNG
161 Stellung innerhalb des Raumes
162 Stellung zu anderen Figuren

17 MASKE, PERÜCKE
171 Aufgeschminkte Maske
172 Aufgestülpte Maske
173 Bart
174 Perücke

18 KOSTÜM
180 Kleidung insgesamt, Ornat, Tracht, Uniform
181 Oberkleidung
182 Unter-, Nachtkleidung
183 Kopfbedeckung
184 Fußbekleidung
185 Handschuhe
186 Schmuck
187 Teil eines Kleidungsstückes

2 Akustische schauspielerische Mittel

21 PARAVERBALE MITTEL
210 Stimme(n) allgemein
211 Stimmlage
212 Lautstärke
213 Stimmfülle
214 Klangfarbe
215 Sprechtempo
216 Rhythmischer Ablauf
217 Verständlichkeit
218 Sprechrichtung

22 GERÄUSCHE
220 Geräusch(e) allgemein
221 Lachen u.ä.
222 Weinen u.ä.
223 Andere artikulatorische Geräusche
224 Geräusche der Hände
225 Geräusche der Füße
226 Andere schauspielerische Geräusche

23 MUSIK
231 Singen
232 Pfeifen

EIGENSTÄNDIGE BEWEGUNGEN ODER VERÄNDERUNGEN
179 Maske, Perücke
189 Kostüm

"NEGATIVFORM" SCHAUSPIELERISCHER MITTEL
102 Mimik
103 Gebärden
104 Raumgebärden
107 Maske, Perücke
108 Kostüm
201 Paraverbale Mittel
202 Geräusche
203 Musik

3 Visuelle szenische Mittel

31 DEKORATION
310 Gesamteindruck
311 Stil

32 ZWEIDIMENSIONALE DEKORATIONSTEILE
321 Prospekt
322 Leinwand
323 Schleier

33 BÜHNENAUFBAUTEN
331 Türen
332 Fenster
333 Wände
334 Treppen
335 Podeste
336 Andere Aufbauten

34 PRAKTIKABLE GEGENSTÄNDE
341 Möbel
342 Übrige Wohnungseinrichtung
343 Andere praktikable Gegenstände

35 REQUISITEN
351 Nahrungs-, Genußmittel
352 Hausrat
353 Behälter, Taschen
354 Waffen, Sportgeräte
355 Papiere, Zeitungen u.ä.
356 Andere Requisiten

36 BELEUCHTUNG
361 Volles Bühnenlicht
362 Blackout
363 Langsamer Lichtwechsel, Halbdunkel
364 Spot, Rampenlicht
365 Verfolgungsscheinwerfer
366 Lampe(n) auf der Bühne
367 Sonnen-, Mondlicht
368 Andere Lichteffekte

37 PROJEKTION
371 Dia
372 Film
373 Andere Projektionseffekte

38 UMBAU
381 Aufbau eines Dekorationsteils
382 Abbau eines Dekorationsteils

39 VORHANG
391 Öffnen des Vorhangs
392 Schließen des Vorhangs

4 Akustische szenische Mittel

42 GERÄUSCHE
421 Klingeln u.ä.
422 Schuß, Donner u.ä.
423 Andere szenische Geräusche

43 MUSIK
431 Instrumentalmusik
432 Glockenläuten

EIGENSTÄNDIGE BEWEGUNGEN ODER VERÄNDERUNGEN
339 Bühnenaufbauten
349 Praktikable Gegenstände
359 Requisiten

"NEGATIVFORM" SZENISCHER MITTEL
301 Gesamtdekoration
302 Zweidimensionale Dekorationsteile
303 Bühnenaufbauten
304 Praktikable Gegenstände
305 Requisiten
402 Geräusche
403 Musik

Zeichenklassen (Abkürzungen)

IK Ikon (substitutives Zeichen sensu stricto)

NZ Natürliches Zeichen

SI Signal

SY Symbol

Ein nachfolgendes Sternchen zeigt an, daß der entsprechende Zeichenträger ausschließlich zur Ebene der darstellenden Kommunikation zu rechnen ist.

William Douglas Home

The Iron Duchess

Personenverzeichnis (Abkürzungen)

C. : Collins (Butler)

D. : Duchess of Whitadder

F. : Freddy (D.'s son)

G. : Garvald (Secretary of State)

GR. : Mrs. Green (Cook)

J. : Jean (Parlourmaid)

M. : Mary Garvald (G.'s daughter)

S. : Sass (Gimaltan Minister)

T. : Mrs. Twitworth (V.'s wife)

V. : William Twitworth (Vicar)

W. : Duke of Whitadder

SEITE	9			
1	ADAM ROOM	310-311	IK	NZ
2	FAMILY PORTRAITS	342	IK	IK
3	FRENCH WINDOWS	332	IK	
4	TERRACE	335	IK	
5	NOISE OUTSIDE	220	IK	NZ
6	BLUE POSTER	343	IK	SG
7	LOUD SPEAKER	343	IK	
8	TREE BESIDE TERRACE	321	IK	
9	CURTAIN RISES	391	SG*	
10	J. BACKS ON FROM GARDEN	141-162	IK	NZ
11	J. STANDS LISTENING	120	IK	
SEITE	10			
12	C. ENTERS WITH DISH OF SCONES	141-134	IK	
13	DISH OF SCONES	351-352	IK	
14	C. PUTS DISH ON TABLE	134	IK	
15	TABLE	341	IK	
16	C. CROSSES TO WINDOW	143	IK	
17	C. LISTENS	120	IK	
18	J. CROSSES TO TABLE	143	IK	
19	J. BEGINS SETTING TABLE	134	IK	
20	VOICE RISES TO CLIMAX	212-217	IK	SG
21	ROARS OF APPLAUSE AND CLAPPING	224	IK	SG
22	C. SHUTS WINDOW	134	IK	
23	J. CHEERS IN HER OWN SMALL WAY	212	NZ	SG
24	J. CLAPS IN HER OWN SMALL WAY	134-224	NZ	SG
25	VOICE DRONES ON INAUDIBLY	212-217	IK	NZ
26	C. CROSSES	143	IK	
27	DOOR	331	IK	
28	C. GOES TO DOOR	143	IK	
29	C. GOES OUT	142	IK	
30	J. PEERS TO SEE THAT C. HAS GONE	121-131	IK	NZ
31	J. GOES TO WINDOWS	143	IK	
32	J. OPENS WINDOW	134	IK	
33	DEEP HUSH	202	IK	NZ
34	J. STANDS IMMOBILE	151-103	IK	NZ
35	J. HANGS ON G.'S WORDS	120	IK	NZ
36	C. RETURNS WITH TRAY	141-134	IK	
37	TRAY OF KNIVES AND SPOONS	352	IK	
38	C. CROSSES TO J.	143-162	IK	
SEITE	11			
39	GREAT SILENCE	202	IK	NZ
40	C. IS IMMOBILIZED	151-103	IK	NZ
41	HUSH	202	IK	NZ
42	ROAR OF APPLAUSE	224	IK	SG
43	C. SETS DOWN TRAY	134	IK	
44	C. TAKES ARM-CHAIR	134	IK	
45	ARM-CHAIR	341	IK	
46	STAIRS	334	IK	
47	C. SETS CHAIR AT TEA-TABLE	143-134	IK	
48	TEA-TABLE	341	IK	
49	J. CLAPS HAPPILY	134-224	NZ	SG
50	J. CLOSES WINDOWS	134	IK	
51	J. GOES TO TABLE	143	IK	
52	DOOR OPENS FURTIVELY	339	IK	NZ
53	W.: IN DEER-STALKER, PLUS-FOURS	181-183	IK	NZ

54	W. CARRIES FISHING NET	134	IK	NZ
55	FISHING NET	354	IK	
56	W. STANDS ON THRESHOLD	161	IK	
57	W. ENTERS	141	IK	
58	W. CLOSES DOOR	134	IK	
59	W. CROSSES TO C.	143-162	IK	
60	W. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
61	BASKET	353	IK	
62	W. SEES J.	121	IK	
63	W. PRODS J. WITH NET	134-350	IK	SG
64	C. TURNS TO J.	130-162	IK	
65	BELL CLANGS	421	IK	SG

SEITE 12

66	BELL CLANGS AGAIN	421	IK	SG
67	W. MOVES TO DOOR	143	IK	
68	C. GOES TO DOOR	143	IK	
69	EXIT C.	142	IK	
70	W. SHOUTS AFTER C.	212	IK	SG
71	VOICE DRONES ON	212-217	IK	NZ
72	W. BECKONS TO J.	134	IK	SG
73	W. GOES TO TABLE	143	IK	
74	W. PUTS NET ON ARM-CHAIR	134	IK	
75	J. MOVES OVER	143	IK	
76	W. OPENS FISHING BASKET	134	IK	
77	W. SHOWS J. TROUT	134	IK	SG
78	TROUT	356	IK	
79	BURST OF APPLAUSE	224	IK	SG
80	APPLAUSE DISTURBS W.	120	IK	NZ
81	W. BACKS QUICKLY AWAY FROM WINDOW	143	IK	NZ
82	W. POPS TROUT BACK INTO BASKET	134	IK	
83	W. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
84	W. MOVES OVER TO WINDOW	143	IK	
85	W. OPENS WINDOW	134	IK	
86	J. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
87	J. CROSSES TO W.	143-162	IK	
88	W. SHUTS WINDOW	134	IK	
89	W. TURNS TO J.	130-162	IK	
90	J. TAKES WHEEL-TROLLY OUT	142-134	IK	
91	WHEEL-TROLLY	341	IK	
92	C. ENTERS	141	IK	

SEITE 13

93	C. GOES TO TABLE	143	IK	
94	C. FIDDLES WITH KNIVES	134	IK	
95	KNIVES	352	IK	
96	C. MOVES ELSEWHERE	143	IK	
97	C. IGNORES W.'S COMMENT	102	NZ	SG
98	C. TURNS FOR DOOR	130-161	IK	
99	J. RETURNS	141	IK	
100	J. TAKES SALVER FROM TABLE	134	IK	
101	SALVER	352	IK	
102	J. STANDS BACK TO AUDIENCE	161	IK	
103	C. GOES OUT WITH SALVER	142-134	IK	
104	W. STARTS ASCENDING STAIRS	144	IK	
105	J. TAKES NET	134	IK	
106	J. GOES OUT WITH NET	142-134	IK	
107	W. NIPS UPSTAIRS	142-144	IK	NZ
108	C. RETURNS	141	IK	
109	C. ANNOUNCES	217-218	IK	SG

SEITE	14			
110	S.: SMALL INDETERMINATE FOREIGNER	110-111	IK	NZ
111	S. COMES IN	141	IK	
112	C.: BEWILDERED	120	IK	NZ
113	C. LOOKS ROUND ROOM	121-131	IK	
114	S. BOWS	130-156	IK	SG
115	C. GOES OUT	142	IK	
116	S. GOES TO WINDOW	143	IK	
117	S. IS ABOUT TO OPEN WINDOW	134	IK	
118	W. COMES BACK	141-145	IK	
119	S. TURNS ROUND	130-162	IK	
120	W. GOES TO S.	143-162	IK	
121	W. CROSSES TO WINDOW	143	IK	
122	VOICE STILL DRONES ON OUTSIDE	212-217	IK	NZ
123	S.: CLOSE IN TO W.	162	IK	
124	W. GOES ACROSS TO STAIRS	143	IK	
SEITE	15			
125	W.: AT STAIRS	161	IK	
126	S. CROSSES	143	IK	
127	W. MOUNTS STAIRS	144	IK	
128	S. GOES TO WINDOW	143	IK	
129	S. CROSSES	143	IK	
130	W. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK	
131	EXIT W.	142-144	IK	
132	S. LOOKS AFTER W.	121-131	IK	
133	C. COMES IN WITH CAKE-STAND	141-134	IK	
134	CAKE-STAND	351-352	IK	
135	S. TURNS TO C.	130-162	IK	
136	S. CROSSES TO C.	143-162	IK	
137	C. SETS CAKE-STAND NEAR D.'S CHAIR	134	IK	
138	C. CROSSES TO TABLE	143	IK	
139	C. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
140	C. OPENS WINDOWS	134	IK	
141	C. DROPS	143	IK	
142	D. SAILS IN PAST C.	141-162	IK	NZ
143	C. CLOSES WINDOWS	134	IK	
144	C. CROSSES TO TABLE	143	IK	
145	D. SEES S.	121	IK	
146	D. GIVES C. BASKET AND GLOVES	134	IK	
147	GLOVES	185	IK	
SEITE	16			
148	C. GOES OUT	142	IK	
149	D. ADVANCES ON S.	143-162	IK	
150	D.: WITH OPEN ARMS	133	IK	SG
151	S. KISSES D.'S HAND	122-134	IK	SG
152	D. SEIZES S.'S HAND	134-134	IK	SG
153	D. MOTIONS S. ELSEWHERE	134	IK	SG
154	VOICES OFF-STAGE CEASE	201	IK	NZ
155	BRASS BAND STARTS PLAYING	431	IK	NZ
156	D. PUSHES S. INTO CHAIR	134-133	IK	SG
157	S. SITS	130-152	IK	
158	D. SITS	130-152	IK	
159	S. IS ABOUT TO SPEAK	201	IK	NZ
160	D. GETS UP	130-151	IK	
161	D. GOES TO DOOR	143	IK	
162	BIG BELL ON TABLE	356	IK	
163	D. RINGS BELL VIOLENTLY	134-432	IK	SG
164	D. RESUMES SEAT	130-152	IK	

165	J. COMES IN	141	IK	
166	J. GOES TO DOOR	143	IK	
SEITE	17			
167	D. HANDS J. BASKET	134	NZ	NZ
168	J. GOES WITH BASKET	142-134	IK	
169	S. HALF RISES	130-151	IK	NZ
170	S. HELPS HIMSELF FROM DISH	134	IK	
171	C. COMES IN WITH TEA	141-134	IK	
172	TEA	351	IK	
173	C.: LITTLE COMFORTED	120	IK	NZ
174	C. DEPARTS	142	IK	
175	D. HANDS S. CUP OF TEA	134	IK	
176	CUPS	352	IK	
177	W. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
178	W.: SMARTLY DRESSED	180	IK	NZ
179	W.: OBVIOUSLY HATING HIS SMART CLOTHES	120	IK	NZ
SEITE	18			
180	W. CROSSES TO TABLE	143	IK	
181	D. POURS CUP FOR W.	134	IK	
182	W. SITS AT TABLE	130-152	IK	
183	W. TURNS BACK TO S.	130-162	IK	
SEITE	19			
184	W. RISES	130-151	IK	
185	W. CROSSES WITH CUP OF TEA	143-134	IK	
186	EXIT W.	142	IK	
187	C. COMES IN	141	IK	
188	C. CROSSES TO DOORS	143	IK	
189	DOUBLE DOORS	331	IK	
190	C. GOES OUT	142	IK	
191	F. ENTERS AT WINDOWS	141	IK	
192	F. CLOSES FRENCH WINDOWS	134	IK	
193	F. POINTS TO S.'S BEARD	135	IK	SG
194	S.'S BEARD	173	IK	
195	S. AND F. MAKE MOVE FOR DOOR	143	IK	NZ
196	D. GETS UP	130-151	IK	
197	D. STARTS FOR STAIRS	143	IK	
198	D.: ON STAIRS	161	IK	
SEITE	20			
199	EXIT D.	142-144	IK	
200	F. CROSSES	143	IK	
201	S. CROSSES	143	IK	
202	F.: AT LOVE-SEAT	161	IK	
203	F. CROSSES TO TABLE	143	IK	
204	LOVE-SEAT	341	IK	
205	S. PUTS CUP ON TABLE	134	IK	
206	F. CUTS PIECE OF CAKE	134	IK	
207	BAND OFF-STAGE STOPS	403	IK	NZ
208	F. EATS CAKE	122-351	IK	
209	F. SITS ON STOOL	130-152	IK	
SEITE	21			
210	F. RISES	130-151	IK	
211	M. ENTERS	141	IK	
212	M. MOVES TO TABLE	143	IK	
213	M. LEAVES FRENCH WINDOWS OPEN	103	IK	
214	M. SEES S.	121	IK	

215	S. KISSES M.'S HAND	122-134	IK	SG
216	G. ENTERS	141	IK	
217	G. FOLLOWS M. TO TABLE	143-162	IK	
218	S. CROSSES PAST M. TO G.	143-162	IK	
219	S. HOLDS OUT HAND	134	IK	SG
220	G. REFUSES TO TAKE S.'S HAND	103	NZ	SG
221	G. TURNS TOWARDS DOOR	130-161	IK	
222	SMOKING ROOM DOOR	331	IK	
223	M. HANDS S. BRIEFCASE	134	IK	
224	BRIEFCASE	353	IK	
225	SOFA	341	IK	
226	S. FOLLOWS G. INTO SMOKING ROOM	142	IK	
227	F.: AT TABLE	161	IK	
SEITE	22			
228	M. CROSSES TO TABLE	143	IK	
229	F.: OVER BACK OF CHAIR	130-155	IK	
230	CHAIR	341	IK	
231	M. MOVES TO CHAIR	143	IK	
232	M. SITS DOWN AT TEA-TABLE	130-152	IK	
233	F. CROSSES TO TABLE	143	IK	
234	M. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
SEITE	23			
235	M. HANDS F. TEA	134	IK	
236	F. DROPS DOWN INTO LOVE-SEAT	130-152	IK	NZ
237	M. POURS HER OWN TEA	134	IK	
238	F. CROSSES TO M.	143-162	IK	
239	F. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
240	F. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK	
SEITE	24			
241	F. HOLDS OUT CUP SULKILY	134	IK	NZ
242	M. POURS TEA	134	IK	
243	M. HANDS F. CUP OF TEA	134	IK	
SEITE	25			
244	M. STANDS UP	130-151	IK	
245	M. CROSSES TO F.	143-162	IK	
246	M. CROSSES	143	IK	
247	M. TAKES BAG FROM SOFA	134	IK	
248	M.'S BAG	353	IK	
249	M. GOES UPSTAIRS	144	IK	
250	F. RISES	130-151	IK	
251	F. PUTS CUP ON TABLE	134	IK	
252	M. RUNS UPSTAIRS	144	IK	NZ
253	M.: ON LANDING	161	IK	
254	M. PASSES D. ON STAIRS	144-162	IK	
255	M. PASSES ON UPSTAIRS	142-144	IK	
256	D. COMES DOWN	141-145	IK	
257	D. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
258	F. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
SEITE	26			
259	F. SITS	130-152	IK	
260	F. CROSSES AWAY	143	IK	
261	F. TAKES CIGARETTE	134	IK	
262	CIGARETTE	351	IK	
263	CIGARETTE CASE	352	IK	
264	ENTER C.	141	IK	

265	D. RISES	130-151	IK	
266	D. CROSSES	143	IK	
267	C. LEAVES ROOM	142	IK	
268	GR. ENTERS	141	IK	
SEITE	27			
269	EXIT F.	142	IK	
270	F. CLOSES DOOR	134	IK	
271	D. SITS	130-152	IK	
272	GR. CROSSES	143	IK	
SEITE	28			
273	D. RISES	130-151	IK	
274	GR. GOES TO DOOR	143	IK	
SEITE	29			
275	GR. GOES	142	IK	
276	S. ENTERS	141	IK	
277	S. MAKES FOR MAIN DOOR	143	IK	NZ
278	S. STOPS	151-104	IK	NZ
279	W. COMES IN	141	IK	
280	F. FOLLOWS	141	IK	
281	W. MEETS F.	143-162	IK	
282	W. STOPS S.	134-162	IK	SG
283	F. CLOSES DOORS	134	IK	
284	D.: ARGUING WITH F.	214-212	IK	NZ
285	W. HANDS S. FLY-BOX AND FISHING NET	134	NZ	SG
286	FLY-BOX	353	IK	
287	FISHING NET FOR S.	354	IK	
288	W. CROSSES	143	IK	
289	W. HANDS F. BRIEFCASE	134	IK	
290	S. GOES OUT	142	IK	
291	W. ACCOMPANIES S.	142-162	IK	NZ
292	F. PUTS BRIEFCASE ON SOFA	134	IK	
293	G. ENTERS FROM STUDY	141	IK	
SEITE	30			
294	G. RINGS BELL	134-432	IK	SG
295	BELL ON HANDLE	342	IK	
296	F. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK	
297	G. TURNS FOR DOOR	130-161	IK	
298	D. FOLLOWS G.	143	IK	
299	F. COMES IN	141	IK	
300	G. GOES	142	IK	
301	C. COMES IN	141	IK	
SEITE	31			
302	C.: IN DOORWAY	161	IK	
303	CURTAIN	392	SG*	
304	C. AND J. ARE PLAYING AROUND	143-134	IK	NZ
305	C. AND J. TIDY CUSHIONS	134	IK	
306	CUSHIONS	342	IK	
307	C. AND J. TIDY UP NEWSPAPERS	134	IK	
308	NEWSPAPERS	355	IK	
309	C. AND J. ARRANGE PERIODICALS	134	IK	
310	PERIODICALS	355	IK	
311	J. PUTS DECK CHAIR AGAINST FLAT	134	IK	
312	FLAT	333	IK	
313	DECK CHAIR	341	IK	
314	C.: BEHIND SOFA	161	IK	

315	J. SHAKES LOVE-SEAT CUSHION	134	IK	
316	J. CROSSES TO SOFA	143	IK	
317	C. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
318	J. SHAKES SOFA CUSHION	134	IK	
319	J. CROSSES TO CHAIR	143	IK	
320	J. SHAKES CUSHION	134	IK	
321	DESK	341	IK	
322	C.: BY DESK	161	IK	
SEITE	32			
323	J.: BEHIND SOFA	161	IK	
324	C. AND J. MEET	143-162	IK	
325	C. STARTS TO KISS J.	122-122	IK	SY
326	TELEPHONE	342	IK	
327	TELEPHONE RINGS	421	NZ	SG
328	C. GOES TO TELEPHONE	143	IK	
329	J. GOES OUT	142	IK	
330	C.: AT TELEPHONE	218	IK	
331	C.: MORE POMPOUS	214	IK	NZ
332	C. LAYS TELEPHONE ON TABLE	134	IK	
333	C. MOVES TOWARDS STAIRS	143	IK	
334	C. ARRIVES AT BOTTOM OF STAIRS	161	IK	
335	F. PEEPS DOWN	121-131	IK	
336	F. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK	
337	F.: IN PANTS, SHIRT, DRESSING GOWN	181-182	IK	NZ
338	F. FLIES DOWNSTAIRS	145	IK	NZ
339	F. PICKS UP TELEPHONE	134	IK	
340	C. GOES	142	IK	
341	F.: AT TELEPHONE	218	IK	
342	F. RINGS OFF	134	IK	
343	F. TURNS FOR DOOR	130-161	IK	
344	M. COMES DOWN	141-145	IK	
345	M.: IN EVENING DRESS	181	IK	
346	M. MEETS F. AT BOTTOM OF STAIRS	143-162	IK	
347	M. BURSTS OUT LAUGHING	221-212	IK	NZ
SEITE	33			
348	F. STARTS UPSTAIRS	144	IK	
349	F. TURNS	130-162	IK	
350	F. GOES DOWNSTAIRS	145	IK	
351	F. AND M. MEET	143-162	IK	
352	F. AND M. ARE ABOUT TO KISS	122-122	NZ	SY
353	J. ENTERS WITH TRAY	141-134	NZ	
354	DRINKS TRAY	352	IK	
355	J. GIGGLES	221-211	IK	NZ
356	C. COMES THROUGH DOOR	141	IK	
357	C. TAKES COCKTAIL TRAY	134	IK	
358	C. COMES INTO ROOM WITH TRAY	143-134	IK	
359	F. AND M. BREAK APART	143-162	IK	NZ
360	M. CROSSES	143	IK	
361	F.: BY STAIRS	161	IK	
362	G. COMES DOWN	141-145	IK	
363	G.: IN DINNER JACKET	181	IK	
SEITE	34			
364	EXIT F.	142	IK	
365	C. MAKES COCKTAILS	134	IK	
366	GIN AND VERMOUTH	351	IK	
367	BIG GLASS JUG	352	IK	
368	G. GOES OVER TO C.	143-162	IK	

369	G. WATCHES C.	121	IK	
370	G. ADDRESSES C.	218	IK	
371	G. SITS ON SOFA	130-152	IK	
372	G. LOLLS BACK	130-155	IK	NZ
373	M. SITS ON STOOL	130-152	IK	
374	C. ADVANCES	143-162	IK	
375	G. TAKES COCKTAIL	134	IK	
376	COCKTAIL	351	IK	
377	G. STRIDES AWAY IN FULL FLOW	143	IK	NZ
378	G. CROSSES	143	IK	
379	M. STIFLES YAWN	122	IK	NZ
380	G. NOTICES THAT M. STIFLES YAWN	121	IK	
381	G. GOES TO WINDOW	143	IK	

SEITE 35

382	F. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK	
383	F. DASHES UPSTAIRS	142-144	IK	NZ
384	G. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK	
385	M. GOES TO SOFA	143	IK	
386	BELL RINGS OFF-STAGE	421	IK	SG
387	C. STARTS OFF	142	IK	
388	M. GOES TO FOOT OF STAIRS	143	IK	
389	M. CALLS	212	IK	SG
390	F. SHOUTS THROUGH OPEN DOOR	212	IK	SG
391	M. SHOUTS	212	IK	SG
392	F. SHOUTS	212	IK	SG
393	M. SHOUTS	212	IK	SG
394	F. SHOUTS	212	IK	SG
395	M. SMILES	122	IK	NZ
396	C. ENTERS	141	IK	
397	C. ANNOUNCES	217-218	IK	SG
398	EXIT C.	142	IK	
399	ENTER V. AND T.	141	IK	
400	D. DROPS	143	IK	
401	T. GOES TO M.	143-162	IK	
402	T. SHAKES HANDS WITH M.	134-134	IK	SG
403	T. MOVES TO SOFA	143	IK	
404	V. GOES TO M.	143-162	IK	
405	T. SITS ON SOFA	130-152	IK	
406	M. GOES TO LOVE-SEAT	143	IK	

SEITE 36

407	M. SITS ON STOOL	130-152	IK	
408	F. BOUNDS DOWNSTAIRS	141-145	IK	NZ
409	F.'S TROUSERS SLUNG ON VERY HURRIEDLY	181	IK	NZ
410	F.: ON STAIRS	161	IK	
411	F.: AT BOTTOM OF STAIRS	161	IK	
412	F. GOES TO TRAY	143	IK	
413	F. PREPARES DRINKS	134	IK	
414	ROUND DECANTER	352	IK	
415	SQUARE DECANTER	352	IK	
416	F. POURS T. DRINK FROM ROUND DECANTER	134	IK	
417	V. STROLLS	143	IK	NZ
418	F. COMES OVER WITH DRINK	143-134	IK	
419	T. TAKES SIP	122-351	IK	
420	V. CROSSES TO M.	143-162	IK	
421	F. RETURNS TO TRAY	143	IK	
422	F. STARTS POURING OUT COCKTAILS	134	IK	
423	W. COMES DOWN	141-145	IK	
424	W. TAKES ONE LOOK AT GUESTS	121	IK	NZ

425	W. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK	
426	W. ADDRESSES F.	218	IK	
427	F. CONTINUES POURING OUT COCKTAILS	134	IK	
428	V. AND T. PRETEND NOT TO HEAR	102	NZ	SG
429	W. COMES DOWNSTAIRS	145	IK	
430	W. GOES OVER TO T.	143-162	IK	
431	W. GOES TO V.	143-162	IK	
432	F. GOES TO W. WITH DRINK	143-134	IK	
SEITE 37				
433	F. HANDS W. COCKTAIL	134	IK	
434	F. RETURNS TO DRINKS TABLE	143	IK	
435	W. SITS ON SOFA	130-152	IK	
436	W.: BESIDE T.	162	IK	
437	V. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK	
438	F. GOES TO V. WITH DRINKS	143-134	IK	
439	F. HANDS DRINKS TO V. AND M.	134	IK	
440	F. RETURNS TO DRINKS TABLE	143	IK	
441	W. RAISES GLASS	134	IK	SG
442	T. RAISES GLASS	134	IK	SG
443	V. RAISES GLASS	134	IK	SG
444	ALL DRINK	122-351	IK	
445	F. TAKES DRINK HIMSELF	122-351	IK	
446	G. COMES IN	141	IK	
447	V. RISES	130-151	IK	
448	G. DROPS	143	IK	
449	G. SHAKES HANDS WITH V.	134-134	IK	SG
SEITE 38				
450	G. GIVES F. GLASS	134	IK	
451	F. FILLS G.'S GLASS	134	IK	
452	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
453	F. HANDS G. REFILLED GLASS	134	IK	
454	G. TAKES GLASS	134	IK	
455	V. TURNS TO G.	130-162	IK	
456	G. CROSSES	143	IK	
457	T. LAUGHS A LITTLE WILDLY	221-212	IK	NZ
458	M. SMILES	122	IK	NZ
459	T. LEANS FORWARD	130-155	IK	
SEITE 39				
460	V. DROPS	143	IK	
461	T. BRANDISHES GLASS	134	IK	NZ
462	T. SPILLS DROP ON W.'S KNEE	134-359	IK	
463	W. TOUCHES DROP	134	IK	
464	W. TASTES DROP	122-351	IK	
465	W. LOOKS AT F. MEANINGLY	121-120	IK	SG
466	F. SMELLS DECANTER	124-351	IK	
467	T.: DECIDEDLY	214	IK	NZ
468	V. CROSSES	143	IK	
469	T. DRINKS LAST DROP	122-351	IK	
470	M. CROSSES TO T.	143-162	IK	
471	T. TURNS GLASS UPSIDE DOWN	134	IK	SG
472	M. TAKES GLASS AWAY	134	IK	
473	M. CROSSES WITH DRINK TO DRINKS TABLE	143-134	IK	
474	T. LAUGHS HYSTERICALLY WITH W.	221-212	IK	NZ
475	M.: AT SOFA	161	IK	
476	T. LAYS HEAD ON W.'S SHOULDER	131-132	IK	NZ
SEITE 40				

477	W. RISES	130-151	IK	
478	T. FLOPS DOWN BEHIND W.	130-153	IK	NZ
479	M. PUTS T.'S FEET UP	137	IK	
480	V. CROSSES TO DRINKS TABLE	143	IK	
481	V. GETS WATER	134	IK	
482	WATER	351	IK	
483	F. LOOKS NERVOUS	120	IK	NZ
484	F. GIVES M. CIGARETTE	134	IK	
485	W. CROSSES	143	IK	
486	V. BAPTIZES T. WITH WATER	134	NZ	SY
487	V. PUTS GLASS BACK ON DRINKS TABLE	134	IK	
488	V. RETURNS	143	IK	
489	W. CROSSES	143	IK	
490	D. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
491	D.: IN EVENING DRESS	181	IK	
SEITE	41			
492	V. CROSSES TO HEAD OF SOFA	143	IK	
493	V. RAISES T.	134	IK	
494	T. SITS UP FROM SOFA	130-152	IK	
495	T.: GROGGY	110	IK	NZ
496	D. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
497	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK	
498	F. BRINGS GLASS OF SHERRY	143-134	IK	
499	F. LOOKS AT D. SUSPICIOUSLY	121-120	IK	NZ
500	T. TAKES FEET OFF SOFA	137	IK	
501	W. CROSSES	143	IK	
502	V.: BETWEEN G. AND W.	162	IK	
503	V. KNEELS ON LOVE-SEAT	130-157	IK	
504	V. MOVES A LITTLE	143	IK	
SEITE	42			
505	TELEPHONE RINGS	421	IK	SG
506	F. GOES OVER	143	IK	
507	F. ANSWERS TELEPHONE	134	IK	
508	M. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
509	W. SITS	130-152	IK	
510	W. SITS ON END OF SOFA TABLE	130-152	IK	
511	F.: AT TELEPHONE	218	IK	
512	G. GOES OVER TO TELEPHONE	143	IK	
513	G.: AT TELEPHONE	218	IK	
514	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
515	G. GESTURES FOR SILENCE	134	IK	SG
516	G.: AT TELEPHONE	218	IK	
517	G. HANGS UP	134	IK	
SEITE	43			
518	W. STAMPS ABOUT THE ROOM	143	IK	NZ
519	W.: LOUDLY	212	IK	SG
520	F. GOES TOWARDS PHONE	143	IK	
521	W. STOPS F.	134-162	IK	SG
522	F. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK	
523	G. CROSSES	143	IK	
524	V. CROSSES	143	IK	
525	F. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK	
526	G. GOES OUT TO SMOKING ROOM	142	IK	
527	T. KNEELS UP ON SOFA	130-157	IK	
SEITE	44			
528	V. : AT SOFA	161	IK	

529	C. ENTERS	141	IK	
530	W. CROSSES	143	IK	
531	F. MOVES TOWARDS TELEPHONE	143	IK	
532	W. CROSSES	143	IK	
533	F. HAS REACHED TELEPHONE	161	IK	
534	W. CROSSES	143	IK	
535	W. LOOKS AT D.	121	IK	SG
536	W. CROSSES TO DRINKS	143	IK	
SEITE	45			
537	D. RISES	130-151	IK	
538	D. CROSSES	143	IK	
539	D. OPENS WINDOW	134	IK	
540	D. GOES ON TO TERRACE	142	IK	
541	T. STANDS UP SUCCESSFULLY	130-151	IK	NZ
542	M. RISES	130-151	IK	
543	M. PASSES T.	143-162	IK	
544	M. GOES TO WINDOW	143	IK	
545	M. TAKES BAG FROM F.	134	IK	
546	OTHERS FOLLOW TO WINDOW	143	IK	
547	M. GOES OUT	142	IK	
548	V. AND T. GO OUT	142	IK	
549	D. RETURNS INTO ROOM	141	IK	
550	F. MOVES AS IF TO ESCAPE	143	IK	NZ
551	F. GOES OUT	142	IK	
552	F.: WITH A BAD GRACE	120	IK	NZ
553	W. GOES TO GET ANOTHER DRINK	143-134	IK	
554	D. CROSSES	143	IK	
SEITE	46			
555	W. GOES	142	IK	
556	D. MOVES TO C.	143-162	IK	
557	S. COMES IN	141-145	IK	
558	S.: IN ILL-FITTING DINNER JACKET	181	IK	NZ
559	C. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK	
560	C. GETS COCKTAIL	134	IK	
561	S. TAKES DRINK	134	IK	
562	D. PASSES S. ACROSS TO WINDOW	134	IK	SG
563	S. GOES THROUGH FRENCH WINDOW	142	IK	
564	D. GOES TO C.	143-162	IK	
SEITE	47			
565	C. GOES	142	IK	
566	F. COMES IN	141	IK	
567	D. CROSSES	143	IK	
568	D. SITS ON SOFA	130-152	IK	
569	F. TURNS	130-162	IK	
570	F. TURNS BACK AGAIN	130-162	IK	NZ
SEITE	48			
571	F. MOVES ELSEWHERE	143	IK	
572	CRASH OF BREAKING VASE	422	IK	NZ
573	J. COMES RUNNING IN	141	IK	NZ
574	C. FOLLOWS J.	141	IK	
575	C. HAS SAUCEPAN ON HEAD	352-131	IK	NZ
576	J. GUIDES C. TO SOFA	143-134	IK	
577	F. STANDS ON SOFA	144	IK	
578	F. GETS GRIP OF PAN	134	IK	
579	F. REMOVES SAUCEPAN	134	IK	
580	F. JUMPS OFF SOFA	145	IK	

SEITE	49			
581	C. TAKES PAN FROM F.	134	IK	
582	F. GOES TO SOFA TABLE	143	IK	
583	J. SWAYS HYSTERICALLY	130	IK	NZ
584	C. HELPS J.	134	IK	
585	J. SITS ON STOOL	130-152	IK	
586	C. STARTS FOR DOOR	143	IK	
587	EXIT C.	142	IK	
588	F. GIVES J. DRINK	134	IK	
589	DRINK	351	IK	
590	F. GOES TO LOVE-SEAT	143	IK	
591	J. DRINKS A LITTLE	122-351	IK	
592	J.: GLOWING	120	IK	NZ
SEITE	50			
593	J. GOES OUT	142	IK	
594	J. GIGGLES	221-211	IK	NZ
595	J.: WIGGLE OF HIPS	130	NZ	SG
596	F. CROSSES TO SOFA	143	IK	
597	D. SEES G.	121	IK	
598	G. COMES IN	141	IK	
599	G. CROSSES BEHIND LOVE-SEAT	143	IK	
600	G. CROSSES	143	IK	
601	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
602	G. SITS DOWN	130-152	IK	
603	C. ENTERS	141	IK	
604	C. GOES	142	IK	
SEITE	51			
605	D. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK	
606	D. REACHES FOR SQUARE DECANTER	134	IK	
607	G. GOES TO WINDOW	143	IK	
608	D. PUTS DOWN DECANTER	134	IK	
609	D. PICKS UP ROUND DECANTER	134	NZ	
610	D. POURS	134	NZ	
611	G.: MYSTIFIED	120	IK	NZ
612	D. PUTS DOWN DECANTER	134	IK	
613	D. TAKES DRAUGHT OF NEAT WHISKY	122-351	IK	NZ
614	D.: HITHERTO WORRIED FEATURES	120	IK	NZ
615	D. SMILES	122	IK	NZ
616	F. LOOKS AT D., WORRIED	121-120	IK	NZ
617	G. LOOKS AT D., SURPRISED	121-120	IK	NZ
618	G. LOOKS AT F. FOR ENLIGHTENMENT	121	IK	SG
619	D. DRAINS HER GLASS	122-351	IK	NZ
620	CURTAIN	392	SG*	
SEITE	52			
621	D. IS SITTING ALONE ON SOFA	152	IK	
622	GLASS OF WHISKY	351	IK	
623	DOOR OPENS	339	IK	
624	C. COMES IN	141	IK	
625	C. CARRIES LIGHTEST PART OF EQUIPMENT	134	NZ	
626	EQUIPMENT	352	IK	
627	J. FOLLOWS	141	IK	
628	J. CARRIES HEAVY TRAY	134	NZ	
629	HEAVY TRAY	352	IK	
630	SANDWICHES	351	IK	
631	PLATES	352	IK	
632	J. PUTS TRAY ON TABLE	134	IK	
633	C. CROSSES	143	IK	

634	D.: SLIGHTLY INTOXICATED	110	IK	NZ
635	C. MOVES BITS OF TABLE EQUIPMENT	134	IK	
636	TABLE EQUIPMENT	352	IK	
637	D. RISES	130-151	IK	
638	D. CROSSES	143	IK	
639	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK	
SEITE	53			
640	LIGHTS START TO FADE	363	IK	NZ
641	C. AND J. GO	142	IK	
642	W. COMES IN	141	IK	
SEITE	54			
643	W. GOES TO D.	143-162	IK	
644	D. GIVES W. HER GLASS	134	IK	
645	W. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK	
646	G. COMES IN	141	IK	
647	F. FOLLOWS	141	IK	
648	W. SITS ON SOFA	130-152	IK	
649	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
650	G. SITS	130-152	IK	
651	G.'S BACK TO AUDIENCE	161	IK	
652	F. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK	
653	G. RISES	130-151	IK	NZ
654	G. CROSSES	143	IK	
SEITE	55			
655	G.: OUTRAGED	214-212	IK	NZ
656	T. AND M. ARRIVE IN FRENCH WINDOW	141	IK	
657	J. FOLLOWS	141	IK	
658	V. AND S. FOLLOW	141	IK	
659	T. SITS ON SOFA	130-152	IK	
660	M. CROSSES	143	IK	
661	M. SITS IN CHAIR NEAR DESK	130-152	IK	
662	V. AND S. CROSS	143	IK	
663	V. TURNS TO S.	130-162	IK	
664	V. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
665	S. COMES TO D.	143-162	IK	
666	F. BRINGS OTHER ARM-CHAIR	143-134	IK	
667	PILLAR	336	IK	
668	S. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
669	G. RISES	130-151	IK	SG
670	J. SERVES V. AND T.	134	IK	
671	J. IGNORES W.	102	IK	NZ
672	W. TRIES TO GRAB SANDWICH	134	IK	NZ
673	EACH TAKES PLATE AND SANDWICH	134	IK	
674	NAPKIN	352	IK	
675	J. RETURNS TO BEHIND SOFA	143	IK	
676	C. SERVES V. WITH WHITE WINE	134	IK	
677	WHITE WINE	351	IK	
678	C. SERVES T. WITH WATER	134	IK	NZ
679	G.: RISEN	151-162	IK	SG
680	G. TURNS TO S.	130-162	IK	
SEITE	56			
681	C. SERVES M. AND D. WITH WINE	134	IK	
682	F. CROSSES	143	IK	
683	F. PICKS UP CHAIR	134	IK	
684	S. RISES	130-151	IK	SG
685	D. MOTIONS TO J.	134	IK	SG

686	J. COMES FORWARD WITH SANDWICH TRAY	143-134	IK	
687	F. TAKES CHAIR TO DESK	143-134	IK	
688	F. INDICATES M. TO SIT	134	IK	SG
689	M. SITS ON CHAIR	130-152	IK	
690	F. SITS IN M.'S CHAIR	130-152	IK	
691	J. NUDGES S. WITH TRAY	134-350	IK	SG
692	S. SITS AGAIN	130-152	IK	NZ
693	S. TAKES PLATE, NAPKIN, SANDWICH	134	IK	
SEITE	57			
694	G. SITS	130-152	IK	NZ
695	C. HANDS G. WHISKY	134	IK	
696	WHISKY	351	IK	
697	G. TAKES SANDWICHES FROM J.	134	IK	
698	J. GOES TO M. WITH SANDWICHES	143-134	IK	
699	J. SERVES G.	134	IK	
700	G. DOES NOT SEEM TO AGREE	120	IK	NZ
701	C. GIVES S. WINE	134	IK	
702	W. STRUGGLES WITH SANDWICHES	134	IK	NZ
703	C. HESITATES	151-104	IK	NZ
704	C. GOES	142	IK	
705	J. RETURNS BEHIND SOFA	143	IK	
706	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
707	C. RETURNS WITH BOWLER HAT	141-134	IK	
708	BOWLER HAT	183	IK	
709	C. GIVES HAT TO W.	134	IK	
710	W. SETS HAT BETWEEN KNEES	134-136	IK	NZ
711	MUNCHING PAUSE	201	IK	
712	C. HANDS J. PLATE	134	IK	
713	J. TRIES NOT TO GIGGLE	122	IK	NZ
714	J. TAKES SANDWICH	134	IK	
715	C. TAKES SANDWICH	134	IK	
716	J. AND C. STAND IN BACKGROUND	151-161	IK	SG
717	J. AND C.: MUNCHING	122	IK	
SEITE	58			
718	G.: SHORTLY	215	IK	NZ
719	F. GOES TO WIRELESS	143	IK	
720	WIRELESS	342	IK	
721	F. SWITCHES WIRELESS ON	134	IK	
722	F. TOUCHES SWITCH	134	IK	
723	SWITCH	342	IK	
724	LAMPS ON BRACKETS	342-341	IK	
725	LAMPS COME ON	366	IK	
726	F. GOES TO SWITCH OF TABLE LAMPS	143	IK	
727	TABLE LAMPS	342	IK	
728	F. SWITCHES TABLE LAMPS ON	134-366	IK	
729	LIGHTS BEYOND WINDOWS CONTINUE TO FADE	363	IK	NZ
730	F. RETURNS TO WIRELESS	143	IK	
731	F. TAKES NOTES	134	IK	
732	J. COLLECTS PLATES AND NAPKINS	134	IK	
733	D. TALKS OVER VOICE ON WIRELESS	212	IK	NZ
734	G. MOTIONS D. TO SILENCE	134	IK	SG
735	G. RISES	130-151	IK	
736	G. CROSSES	143	IK	
737	D. TALKS OVER VOICE ON WIRELESS	212	IK	NZ
SEITE	59			
738	C. AND J. COLLECT PLATES ROUND ROOM	143-134	IK	
739	J. TRIES TO TAKE HAT FROM W.	134	IK	

740	W. HOLDS ON TO HAT	134	IK	NZ
741	J. TAKES TRAY OFF-STAGE	142-134	IK	
742	W. PUTS HAT UNDER SOFA	134	IK	NZ
743	PAUSE	201	IK	SG
744	G. CROSSES	143	IK	
745	F. SWITCHES OFF WIRELESS	134	IK	
746	S. RISES	130-151	IK	SG
747	G. CROSSES	143	IK	
748	F. CROSSES TO G.	143-162	IK	
749	J. GOES OFF WITH TRAY	142-134	IK	
750	F. TAKES GLASS TO DRINKS TABLE	143-134	IK	
751	G. GOES ON TO TERRACE	142	IK	
752	F. POURS WHISKY INTO GLASS	134	IK	
753	(TRICK) GLASS	352	IK	
754	C. COLLECTS S.'S EMPTY GLASS	134	IK	

SEITE 60

755	M. SITS ON STOOL	130-152	IK	
756	C. GIVES S. WINE	134	IK	
757	G. CROSSES TO DRINKS TABLE	143	IK	
758	G. TAKES (TRICK) GLASS OF WHISKY	134	IK	
759	G. CROSSES	143	IK	
760	C. COLLECTS V.'S GLASS	134	IK	
761	C. REFILLS V.'S GLASS	134	IK	
762	G. CROSSES	143	IK	
763	C. CROSSES	143	IK	
764	C. SEES ALL HAVE DRINKS	121-131	IK	
765	D. RISES TRIUMPHANTLY	130-151	IK	SG
766	ALL RISE EXCEPT S.	130-151	IK	SG
767	CRACK FROM OUTSIDE	422	IK	NZ
768	GLASS IN G.'S HAND BROKEN	352-359	NZ	NZ
769	EVERYBODY TAKES COVER EXCEPT W. AND D.	143-157	IK	NZ
770	D. REMAINS STILL	151-104	IK	NZ
771	W. MOVES OVER TO D.	143-162	IK	
772	M.: CROUCHED DOWN BEHIND CHAIR	157-161	IK	NZ
773	F.: STANDING BEHIND CURTAIN	161	IK	NZ
774	S.: STANDING BEHIND PILLAR	161	IK	NZ
775	S.: PLATE STILL IN HAND	134	IK	NZ
776	T.: CROUCHED BEHIND SOFA-TABLE	157-161	IK	NZ
777	G.: CROUCHED BEHIND SOFA-TABLE	157-161	IK	NZ
778	C.: OUTSIDE DOUBLE DOORS	161	IK	NZ
779	V.: CROUCHED DOWN ON FOOT OF STAIRS	157-161	IK	NZ

SEITE 61

780	C. OPENS DOOR	134	IK	
781	C. PEERS IN	121-131	IK	NZ
782	W. CROSSES	143	IK	
783	D. GOES TO WINDOW	143	IK	
784	ANOTHER RIFLE SHOT	422	IK	NZ
785	D.'S RIGHT EARRING FLIES OFF	186-189	IK	NZ
786	EARRING	186	IK	
787	D. TURNS WITH DIGNITY	130-162	IK	NZ
788	C. STARTS OFF ACROSS WINDOW AREA	143	IK	
789	C. ADJUSTS HIS COURSE AND GOES UP	144-161	IK	
790	C. DISAPPEARS	142	IK	
791	BRACKET ON LANDING	342-341	IK	
792	BRACKET ON LANDING SWITCHED ON	366	IK	
793	W. GOES TO WINDOW	143	IK	
794	SHOT RINGS OUT	422	IK	NZ
795	WINDOW SMASHED	339-422	IK	NZ

796	T. SCREAMS	222-211	IK	NZ
797	T. CRAWLS BEHIND SOFA	143-157	IK	NZ
798	W.: STILL STANDING THERE	151-104	IK	NZ
799	W. TURNS BACK INTO ROOM	130-161	IK	
800	BAT	356	IK	

SEITE 62

801	BAT FLIES OUT OF YEW TREE	356-359	IK	NZ
802	YEW TREE	321	IK	
803	J. RUSHES IN	141	IK	NZ
804	D. MEETS J.	143-162	IK	
805	J. LOOKS FOR C.	121-131	IK	NZ
806	J. RETURNS TO D.	143-162	IK	
807	W. CROSSES	143	IK	
808	J. COLLAPSES BESIDE D.	130-153	IK	NZ
809	W. CROSSES	143	IK	
810	W. GOES ROUND SOFA	143	IK	
811	W. COMES UP AGAINST G.	143-162	IK	
812	W. GOES TO DRINKS	143	IK	NZ
813	G. LOOKS ROUND SOFA	121-131	IK	
814	C. RETURNS WITH NEW EARRINGS	141-134	IK	
815	NEW EARRINGS	186	IK	

SEITE 63

816	C. CROSSES TO W.	143-162	IK	
817	C. TREADS ON G.	137	IK	
818	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK	
819	G. HOLDS FINGERS	134-135	IK	NZ
820	G. CROUCHES DOWN	130-157	IK	NZ
821	ALL DUCK	130-157	IK	NZ
822	D. RISES	130-151	IK	
823	D. CROSSES	143	IK	
824	D.'S BACK TO AUDIENCE	161	IK	
825	D. TURNS UP ELSEWHERE	143	IK	
826	D. CLOSES WINDOWS	134	IK	
827	D. CROSSES	143	IK	
828	D. PEERS OUT OF WINDOW	121-131	IK	NZ
829	F. GOES TO DOOR	143	IK	
830	M. RISES	130-151	IK	
831	M. PEERS OUT OF CURTAIN	121-131	IK	NZ
832	W. AND F. GO	142	IK	
833	D. CROSSES	143	IK	

SEITE 64

834	V. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
835	T. LEANS HER BACK ON ARM-CHAIR	130-155	IK	NZ
836	D. LOOKS DOWN AT FRAGMENTS	121-131	IK	
837	FRAGMENTS OF GLASS	352	IK	
838	D. GOES TO S.	143-162	IK	
839	D. CROSSES	143	IK	
840	C. CRAWLS TO G.	143-157	IK	NZ
841	C. HAS DRINK IN HAND	134	IK	
842	G. TAKES DRINK FROM C.	134	IK	
843	F. ENTERS WITH GUNS	141-134	IK	NZ
844	FOUR TWELVE-BORE SHOT-GUNS	354	IK	
845	W. FOLLOWS CARRYING ARMS	141-134	IK	NZ
846	STALKING RIFLE	354	IK	
847	REVOLVER	354	IK	
848	TWO AMMUNITION BAGS	353	IK	
849	HUNTING HORN	356	IK	

850	W.: BULLETS IN POCKETS	354	IK
851	W. AND F. LAY GUNS ON TABLE	134	IK
852	J. COWERS	130-157	IK NZ
853	C. RISES	130-151	IK
SEITE	65		
854	W. GIVES C. RIFLE AND BULLETS	134	IK
855	C. STARTS GETTING INTO POSITION	143-161	IK
856	C. GOES TO CURTAIN	143	IK
857	CURTAIN	342	IK
858	C.: AT WINDOW	161	IK
859	C. PEEPS OUT	121-131	IK NZ
860	D. RETURNS TO TABLE	143	IK
861	M. CROSSES TO G.	143-162	IK
862	M. CROUCHES DOWN BESIDE G.	130-157	IK NZ
863	W. HANDS GUN TO F.	134	IK
864	W. THROWS CARTRIDGE BAG TO F.	134	IK
865	F. CROSSES	143	IK
866	F. SITS ASTRIDE ON CHAIR	130-152	IK NZ
867	CLOCK	342	IK
SEITE	66		
868	D. TAKES GUN WITH HER	143-134	IK
869	D. TAKES GUN TO S.	143-134	IK
870	T. PUTS GLASS ON DRINKS TABLE	134	IK
871	D. TAKES GUN FROM TABLE TO G.	143-134	IK
872	G. MAKES GESTUPE OF SURRENDER	133	IK SG
873	G. TAKES GUN	134	IK
874	W. THROWS BAG TO G.	134	IK
875	T. RISES	130-151	IK
876	D. CROSSES AWAY	143	IK
877	W. GIVES T. REVOLVER	134	IK
878	W. PUTS REVOLVER IN CROOK OF ARM	134-133	IK
879	T. TAKES REVOLVER	134	NZ
SEITE	67		
880	W. OPENS CHAMBER OF REVOLVER	134	IK
881	W. GIVES T. LOOSE ROUNDS	134	IK
882	T. LAUGHS PRETTILY	221-214	IK NZ
883	T. PUTS ROUNDS IN REVOLVER	134	IK
884	T. POINTS REVOLVER AT W.	134-162	IK NZ
885	W. PUSHES REVOLVER ASIDE	134	IK
886	T. SPINS REVOLVER ON FINGER	135	NZ IK
887	T. POINTS REVOLVER AT G.	134-162	IK NZ
888	T. SWINGS REVOLVER TOWARDS V.	134-162	IK NZ
889	T. PRESSES TRIGGER	135	IK
890	REVOLVER GOES OFF	422	IK NZ
891	VASE ON PEDESTAL FLIES TO PIECES	349	IK NZ
892	VASE	342	IK
893	PEDESTAL	341	IK
894	V. SLITHERS DOWNSTAIRS	145	IK NZ
895	V. LIES FACE DOWNWARDS	153	IK NZ
896	D. CROSSES	143	IK
897	W. SEES V.	121	IK
898	W. ADVANCES TO T.	143-162	IK
899	T. CROSSES TO W.	143-162	IK
SEITE	68		
900	T. LOOKS AT V.	121	IK
901	T. KICKS V. GENTLY	137	IK SG

902	V. RISES	130-151	IK	
903	T. JOINS V. AT STAIRS	143-162	IK	
904	D. CROSSES	143	IK	
905	W. CROSSES	143	IK	
906	F. SINGS	231	IK	SG
907	F. CLEARS THROAT	223	IK	NZ
908	F. STARTS TO SING AGAIN	231	IK	SG
909	SHOT RINGS OUT	422	IK	NZ
910	PICTURE FALLS CROOKEDLY OFF WALL	349	IK	NZ
911	F. SHUTS WINDOW	134	IK	
912	F. DIVES FOR COVER	130-157	IK	NZ

SEITE 69

913	W. GOES TO C.	143-162	IK	
914	S. COMES OUT OF HIDING	143	IK	
915	S. RETIRES AGAIN	143	IK	
916	M. KNEELS BY F.	130-157	IK	SG
917	M. KNEELS BY G.	130-157	IK	SG

SEITE 70

918	W.: ASIDE	162-218	IK	NZ
919	T. STANDS NOBLY	130-151	NZ	SG
920	W. CROSSES	143	IK	
921	W. TAKES GUN FROM TABLE	134	IK	
922	C. JOINS W.	143-162	IK	
923	C. SALUTES	134-131	NZ	SG
924	W. SALUTES BACK	134-131	NZ	SG
925	C. AND W. START TO GO	143	IK	
926	M. RISES	130-151	IK	
927	M. CROSSES TO F.	143-162	IK	
928	M. AND F. EMBRACE	133-133	IK	SY

SEITE 71

929	C. AND W. START TO GO AGAIN	143	IK	
930	F. CROSSES	143	IK	
931	J. LEAPS UP	130-151	IK	NZ
932	J. GOES TO C.	143-162	IK	
933	C. TAKES J. IN HIS ARMS	133-130	IK	SY
934	C. AND W. GO	142	IK	
935	J. GIVES A FEW SOBS	222-212	IK	NZ
936	J. GOES OVER TO TRAY	143	IK	
937	D. TURNS TO OTHERS	130-162	IK	
938	V. COMES TO SOFA-TABLE	143	IK	
939	V. TRIES NOTE	231	IK	SG
940	D. GIVES HIM NOTE	231	IK	SG
941	V. STANDS UP	130-151	IK	
942	THEY ALL START TO SING	231	IK	SG
943	T. AND J. SING DISASTROUSLY	231	IK	NZ
944	D. CROSSES TO S.	143-162	IK	
945	D. COACHES S. IN TO SONG	134	IK	SG
946	D. CROSSES TO G.	143-162	IK	
947	D. MAKES G. JOIN IN	134	IK	SG
948	DEAD SILENCE	203	IK	NZ

SEITE 72

949	TWO SHOTS RING OUT	422	IK	NZ
950	'KILL' SOUNDED ON HUNTING HORN	431	IK	SG
951	D.'S FACE LIGHTING UP	120	IK	NZ
952	D. CROSSES TO WINDOW	143	IK	
953	J. RUNS TO WINDOW	143	IK	NZ

954	TELEPHONE RINGS	421	IK	SG
955	D.: AT TELEPHONE	218	IK	
956	G. TAKES GUN	134	IK	
957	G. CROSSES TO SMOKING ROOM	143	IK	
958	EXIT G.	142	IK	
959	J.: AT WINDOW	161	IK	
960	D.: STILL HOLDING PHONE	134	IK	
961	J.: OVERCOME	120	IK	NZ
962	J. DOES NOT ANSWER	201	IK	NZ
963	D. REALIZES SHE IS TALKING NEAR PHONE	120	IK	NZ
964	D. HANGS UP	134	IK	
965	W. ENTERS THROUGH WINDOW	141	IK	
966	M. CROSSES	143	IK	
967	W. GOES FOR DRINK	143	IK	
968	C. ENTERS AT FRENCH WINDOW	141	IK	
SEITE	73			
969	J. AND C. GO OUT TO GARDEN	142	IK	
970	G. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK	
971	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK	
972	T., G., S. GIVE IN WEAPONS	134	IK	
973	V. HELPS W. LOAD UP WEAPONS	134-133	IK	
974	W. GOES OUT	142	IK	
975	S. TAKES CHAIR TO PILLAR	143-134	IK	
976	S. RETURNS	143	IK	
977	S. LISTENS CLOSELY	120	IK	NZ
978	G. CROSSES	143	IK	
979	M. BURSTS INTO TEARS	222	IK	NZ
980	F. COMES IN WITH GUN	141-134	IK	NZ
981	GR.'S GUN (22 RIFLE)	354	IK	
982	F. PUTS GUN ON SOFA	134	IK	
983	F. CROSSES TO M.	143-162	IK	
984	S. CROSSES	143	IK	
SEITE	74			
985	W. RE-ENTERS	141	IK	
986	W. GETS REMAINING GUN	134	IK	
987	EXIT W.	142	IK	
988	F. AND M. GO	142	IK	
989	S. DROPS	143	IK	
990	T. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK	
991	S. CROSSES	143	IK	
992	S. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
993	G. GOES UPSTAIRS	142-144	IK	
994	T. GOES TO D.	143-162	IK	
995	T. GOES TO DOOR	143	IK	
SEITE	75			
996	V. GOES TO DOOR	143	IK	
997	T. AND V. GO OUT	142	IK	
998	S. AND D. SHAKE HANDS	134-134	IK	SG
999	S. GOES UPSTAIRS	142-144	IK	
1000	D. NOTICES GUN ON SOFA	121	IK	
1001	D. SMILES TO HERSELF	122	IK	NZ
1002	D. PUTS GUN UNDER SOFA CUSHION	134	IK	
1003	C. COMES IN	141	IK	
1004	C. STARTS TO SWEEP UP	134-350	IK	
1005	FRAGMENTS OF VASE	342	IK	
1006	CURTAIN	392	SG*	
1007	BREAKFAST TABLE	341	IK	

1008	F.: SEATED AT TABLE	152	IK	
1009	M. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
1010	F. RISES	130-151	IK	
1011	M. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1012	M. POURS CUP OF COFFEE	134	IK	
1013	CUP OF COFFEE	351	IK	
1014	M. CROSSES TO SOFA	143	IK	
SEITE	76			
1015	M.: BY CHAIR	161	IK	
1016	F. PICKS UP TELEPHONE	134	IK	
1017	M. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1018	F.: AT TELEPHONE	218	IK	
1019	F. HANGS UP	134	IK	
1020	F. EXPLAINS TO M.	217-218	IK	
1021	F. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1022	F. HELPS HIMSELF TO BREAKFAST	134	IK	NZ
1023	F. CROSSES BACK TO TABLE	143	IK	
1024	F. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
SEITE	77			
1025	G. COMES IN	141	IK	
1026	G. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1027	G. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1028	G. CROSSES BACK TO BREAKFAST TAB_E	143	IK	
1029	G. POURS CUP OF COFFEE	134	IK	
1030	G. SITS DOWN	130-152	IK	
1031	S. COMES IN	141	IK	
1032	S. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
1033	AWKWARD PAUSE	201	IK	NZ
1034	S. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1035	S. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1036	ANOTHER PAUSE	201	IK	NZ
SEITE	78			
1037	S. CROSSES WITH BREAKFAST TO TABLE	143-134	IK	
1038	SAUSAGES	351	IK	
1039	W. COMES IN	141-145	IK	
1040	W. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1041	W. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1042	W. POURS CUP OF COFFEE	134	IK	
1043	W. CROSSES	143	IK	
1044	S. TAKES CUP AND PLATE	134	IK	
1045	S. MOVES TOWARDS DOOR WITH BREAKFAST	143-134	IK	NZ
1046	F. MOVES TOWARDS DOOR	143	IK	
1047	F. OPENS DOOR	134	IK	
1048	W. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1049	D. COMES IN	141	IK	
1050	D. CROSSES	143	IK	
1051	F. CROSSES BACK	143	IK	
1052	F. SITS	130-152	IK	
SEITE	79			
1053	S. SITS AGAIN	130-152	IK	NZ
1054	C. COMES IN	141	IK	
1055	F. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1056	V. COMES IN	141	IK	
1057	V. CROSSES TO D.	143-162	IK	
1058	D. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1059	V. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	

1060	C. PUTS TOAST ON TABLE	134	IK	
1061	TOAST	351	IK	
1062	F. CROSSES	143	IK	
1063	F. PUTS COFFEE FOR D. DOWN	134	IK	
1064	F. SITS	130-152	IK	
1065	C. GOES	142	IK	
SEITE	80			
1066	V. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1067	V. SITS	130-152	IK	
1068	D.: ASIDE	162-218	IK	NZ
1069	C. BRINGS GR. IN	141-162	IK	
1070	M. CROSSES	143	IK	
1071	GR. CROSSES TO D.	143-162	IK	
1072	M. POURS OUT CUP OF COFFEE	134	IK	
1073	M. SITS ON SOFA	130-152	IK	
1074	V. RISES	130-151	IK	
1075	V. CROSSES	143	IK	
1076	V. PUTS DOWN CUP	134	IK	
1077	V. GOES OVER TO GR.	143-162	IK	
SEITE	81			
1078	V. CROSSES	143	IK	
1079	V. TAKES M.'S CUP	134	IK	
1080	M. CROSSES WITH V. TO TABLE	143	IK	
1081	GR.: SUDDENLY	215	IK	NZ
1082	GR. CROSSES TOWARDS W.	143-162	IK	
1083	GR. RETIRES TO OTHER POSITION	143	IK	
1084	D. RISES	130-151	IK	SG
1085	M. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1086	F. RISES	130-151	IK	NZ
SEITE	82			
1087	S. LOOKS FOR GUN UNDER SOFA CUSHION	134-121	IK	
1088	S. PICKS UP GUN	134	IK	
1089	S. CROSSES	143	IK	
1090	G. RISES	130-151	IK	NZ
1091	W. RISES	130-151	IK	
1092	W. CROSSES	143	IK	
1093	W. SITS ON SOFA	130-152	IK	
1094	M. RISES	130-151	IK	
1095	M. CROSSES	143	IK	
1096	M. SITS ON STOOL	130-152	IK	
SEITE	83			
1097	V. KEEPS SILENT	201	IK	NZ
1098	D. SIGNALS TO S.	134	IK	SG
1099	S. 'COVERS' F. WITH RIFLE	134-162	IK	SG
1100	G. MOVES OUT OF RANGE	143-161	IK	
1101	F. HESITATES	151-104	IK	NZ
1102	F. SITS	130-152	IK	NZ
1103	D. MOVES ROUND TABLE	143	IK	
1104	C.: GENTLY	214	IK	NZ
1105	GR. STARTS TO GO WITH C.	143-162	IK	
1106	EXEUNT GR. AND C.	142	IK	
1107	V.: EMOTIONALLY	214	IK	NZ
1108	V. SITS IN CHAIR	130-152	IK	
1109	S. GOES ON TO TERRACE	143	IK	
1110	D. STARTS AFTER S.	143-162	IK	
1111	D.: AT WINDOW	161	IK	

1112	EXIT D.	142	IK	SG
1113	G. RUNS TO WINDOW	143	IK	NZ
1114	G.: CHANTING	212-211	IK	SG
1115	F.: AT TELEPHONE	218	IK	
1116	D. COMES BACK	141	IK	
1117	D.: IRRITABLY	214	IK	NZ
SEITE	84			
1118	C. COMES IN	141	IK	
1119	EXIT C.	142	IK	
1120	D. GOES TO WINDOW	143	IK	
1121	S. TAKES AIM	134-162	IK	
1122	G. GOES TOWARDS TELEPHONE	143	IK	
1123	S. FIRES	422	IK	SG
1124	W. SHOUTS	212	IK	SG
1125	G.: AT TELEPHONE	218	IK	
1126	G. RINGS OFF	134	IK	
1127	G. COLLAPSES INTO CHAIR	130-152	IK	NZ
1128	M. CROSSES TO G.	143	IK	
1129	S. COMES IN	141	IK	
SEITE	85			
1130	S. KISSES D. ON CHEEKS	122-126	IK	SY
1131	M. PUTS ARMS ROUND G.'S NECK	133-132	IK	SY
1132	S. POINTS AT RIFLE	135	IK	SG
1133	D. SITS ON SOFA	130-152	IK	
1134	S. GOES THROUGH DOORS	142	IK	
1135	CHURCH BELLS	432	IK	SG
1136	V. GOES	142	IK	
1137	M. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1138	M. GOES UPSTAIRS	142-144	IK	
1139	D. HOLDS OUT HAND	134-133	IK	SG
1140	C. ENTERS	141	IK	
SEITE	86			
1141	C. GOES	142	IK	
1142	F. TURNS AWAY	130-161	IK	
1143	GR. COMES IN	141	IK	
1144	J. AND C. SUPPORT GR.	134	IK	NZ
1145	M. ENTERS ON TOP OF STAIRS	141	IK	
SEITE	87			
1146	GR. GOES	142	IK	
1147	G. RISES	130-151	IK	
1148	G. CROSSES	143	IK	
1149	M. COMES DOWNSTAIRS TO G.	145-162	IK	
1150	ENTER S.	141	IK	
1151	M. TURNS HEAD	131	IK	
1152	D. GIVES F. RING	134	IK	
1153	RING	186	IK	SY
1154	F. AND M. GO OUT	142	IK	
1155	G. AND S. GO OUT	142-162	IK	NZ
1156	C. COMES IN WITH J.	141	IK	
1157	C. AND J. TURN TO GO	130-161	IK	
1158	D. DRAWS RING FROM FINGER	134-135	IK	
1159	RING	186	IK	SY
1160	C. TAKES RING	134	IK	
SEITE	88			
1161	C. AND J. GO OUT	142	IK	

1162	D. RISES	130-151	IK
1163	D. CROSSES	143	IK
1164	W. TAKES HAT FROM UNDER SOFA	134	NZ
1165	W. JOINS D.	143-152	IK
1166	W. AND D. START TOWARDS WINDOW	143	IK
1167	W. AND D.: ARM IN ARM	133-133	IK SY
1168	GR. COMES IN	141	IK
1169	GR.: POSHED UP	180	IK NZ
1170	W. HOLDS OUT ARM TO GR.	133	IK SG
1171	W., D., GR. TURN FOR WINDOW	130-161	IK
1172	W. PUTS HAT ON	134	NZ
1173	REMNANTS OF SANDWICHES ABOUT W.'S EARS	351-359	IK NZ
1174	CURTAIN FALLS	392	SG*

671	J. IGNORES W.	102	IK NZ
97	C. IGNORES W.'S COMMENT	102	NZ SG
428	V. AND T. PRETEND NOT TO HEAR	102	NZ SG
213	M. LEAVES FRENCH WINDOWS OPEN	103	IK
220	G. REFUSES TO TAKE S.'S HAND	103	NZ SG
495	T.: GROGGY	110	IK NZ
634	D.: SLIGHTLY INTOXICATED	110	IK NZ
110	S.: SMALL INDETERMINATE FOREIGNER	110-111	IK NZ
11	J. STANDS LISTENING	120	IK
17	C. LISTENS	120	IK
35	J. HANGS ON G.'S WORDS	120	IK NZ
80	APPLAUSE DISTURBS W.	120	IK NZ
112	C.: BEWILDERED	120	IK NZ
173	C.: LITTLE COMFORTED	120	IK NZ
179	W.: OBVIOUSLY HATING HIS SMART CLOTHES	120	IK NZ
483	F. LOOKS NERVOUS	120	IK NZ
552	F.: WITH A BAD GRACE	120	IK NZ
592	J.: GLOWING	120	IK NZ
611	G.: MYSTIFIED	120	IK NZ
614	D.: HITHERTO WORRIED FEATURES	120	IK NZ
700	G. DOES NOT SEEM TO AGREE	120	IK NZ
951	D.'S FACE LIGHTING UP	120	IK NZ
961	J.: OVERCOME	120	IK NZ
963	D. REALIZES SHE IS TALKING NEAR PHONE	120	IK NZ
977	S. LISTENS CLOSELY	120	IK NZ
62	W. SEES J.	121	IK
145	D. SEES S.	121	IK
214	M. SEES S.	121	IK
369	G. WATCHES C.	121	IK
380	G. NOTICES THAT M. STIFLES YAWN	121	IK
597	D. SEES G.	121	IK
897	W. SEES V.	121	IK
900	T. LOOKS AT V.	121	IK
1000	D. NOTICES GUN ON SOFA	121	IK
424	W. TAKES ONE LOOK AT GUESTS	121	IK NZ
535	W. LOOKS AT D.	121	IK SG
618	G. LOOKS AT F. FOR ENLIGHTENMENT	121	IK SG
499	F. LOOKS AT D. SUSPICIOUSLY	121-120	IK NZ
616	F. LOOKS AT D., WORRIED	121-120	IK NZ
617	G. LOOKS AT D., SURPRISED	121-120	IK NZ
465	W. LOOKS AT F. MEANINGLY	121-120	IK SG
113	C. LOOKS ROUND ROOM	121-131	IK
132	S. LOOKS AFTER W.	121-131	IK
335	F. PEEPS DOWN	121-131	IK
764	C. SEES ALL HAVE DRINKS	121-131	IK
813	G. LOOKS ROUND SOFA	121-131	IK

836	D. LOOKS DOWN AT FRAGMENTS	121-131	IK	
30	J. PEERS TO SEE THAT C. HAS GONE	121-131	IK	NZ
781	C. PEERS IN	121-131	IK	NZ
805	J. LOOKS FOR C.	121-131	IK	NZ
828	D. PEERS OUT OF WINDOW	121-131	IK	NZ
831	M. PEERS OUT OF CURTAIN	121-131	IK	NZ
859	C. PEEPS OUT	121-131	IK	NZ
717	J. AND C.: MUNCHING	122	IK	
379	M. STIFLES YAWN	122	IK	NZ
395	M. SMILES	122	IK	NZ
458	M. SMILES	122	IK	NZ
615	D. SMILES	122	IK	NZ
713	J. TRIES NOT TO GIGGLE	122	IK	NZ
1001	D. SMILES TO HERSELF	122	IK	NZ
325	C. STARTS TO KISS J.	122-122	IK	SY
352	F. AND M. ARE ABOUT TO KISS	122-122	NZ	SY
1130	S. KISSES D. ON CHEEKS	122-126	IK	SY
151	S. KISSES D.'S HAND	122-134	IK	SG
215	S. KISSES M.'S HAND	122-134	IK	SG
208	F. EATS CAKE	122-351	IK	
419	T. TAKES SIP	122-351	IK	
444	ALL DRINK	122-351	IK	
445	F. TAKES DRINK HIMSELF	122-351	IK	
464	W. TASTES DROP	122-351	IK	
469	T. DRINKS LAST DROP	122-351	IK	
591	J. DRINKS A LITTLE	122-351	IK	
613	D. TAKES DRAUGHT OF NEAT WHISKY	122-351	IK	NZ
619	D. DRAINS HER GLASS	122-351	IK	NZ
466	F. SMELLS DECANTER	124-351	IK	
583	J. SWAYS HYSTERICALLY	130	IK	NZ
595	J.: WIGGLE OF HIPS	130	NZ	SG
160	D. GETS UP	130-151	IK	
184	W. RISES	130-151	IK	
196	D. GETS UP	130-151	IK	
210	F. RISES	130-151	IK	
244	M. STANDS UP	130-151	IK	
250	F. RISES	130-151	IK	
265	D. RISES	130-151	IK	
273	D. RISES	130-151	IK	
447	V. RISES	130-151	IK	
477	W. RISES	130-151	IK	
537	D. RISES	130-151	IK	
542	M. RISES	130-151	IK	
637	D. RISES	130-151	IK	
735	G. RISES	130-151	IK	
822	D. RISES	130-151	IK	
830	M. RISES	130-151	IK	
853	C. RISES	130-151	IK	
875	T. RISES	130-151	IK	

902	V. RISES	130-151	IK
926	M. RISES	130-151	IK
941	V. STANDS UP	130-151	IK
1010	F. RISES	130-151	IK
1074	V. RISES	130-151	IK
1091	W. RISES	130-151	IK
1094	M. RISES	130-151	IK
1147	G. RISES	130-151	IK
1162	D. RISES	130-151	IK
169	S. HALF RISES	130-151	IK NZ
541	T. STANDS UP SUCCESSFULLY	130-151	IK NZ
653	G. RISES	130-151	IK NZ
931	J. LEAPS UP	130-151	IK NZ
1086	F. RISES	130-151	IK NZ
1090	G. RISES	130-151	IK NZ
669	G. RISES	130-151	IK SG
684	S. RISES	130-151	IK SG
746	S. RISES	130-151	IK SG
765	D. RISES TRIUMPHANTLY	130-151	IK SG
766	ALL RISE EXCEPT S.	130-151	IK SG
1084	D. RISES	130-151	IK SG
919	T. STANDS NOBLY	130-151	NZ SG

157	S. SITS	130-152	IK
158	D. SITS	130-152	IK
164	D. RESUMES SEAT	130-152	IK
182	W. SITS AT TABLE	130-152	IK
209	F. SITS ON STOOL	130-152	IK
232	M. SITS DOWN AT TEA-TABLE	130-152	IK
234	M. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
240	F. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK
257	D. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
259	F. SITS	130-152	IK
271	D. SITS	130-152	IK
371	G. SITS ON SOFA	130-152	IK
373	M. SITS ON STOOL	130-152	IK
405	T. SITS ON SOFA	130-152	IK
407	M. SITS ON STOOL	130-152	IK
435	W. SITS ON SOFA	130-152	IK
437	V. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK
494	T. SITS UP FROM SOFA	130-152	IK
497	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK
508	M. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
509	W. SITS	130-152	IK
510	W. SITS ON END OF SOFA TAB_E	130-152	IK
568	D. SITS ON SOFA	130-152	IK
585	J. SITS ON STOOL	130-152	IK
602	G. SITS DOWN	130-152	IK
639	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK
648	W. SITS ON SOFA	130-152	IK
650	G. SITS	130-152	IK
659	T. SITS ON SOFA	130-152	IK
661	M. SITS IN CHAIR NEAR DES<	130-152	IK
664	V. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
668	S. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
689	M. SITS ON CHAIR	130-152	IK
690	F. SITS IN M.'S CHAIR	130-152	IK
755	M. SITS ON STOOL	130-152	IK
834	V. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
971	D. SITS ON LOVE-SEAT	130-152	IK

990	T. SITS IN ARM-CHAIR	130-152	IK
1017	M. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1024	F. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1030	G. SITS DOWN	130-152	IK
1035	S. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1048	W. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1052	F. SITS	130-152	IK
1058	D. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1064	F. SITS	130-152	IK
1067	V. SITS	130-152	IK
1073	M. SITS ON SOFA	130-152	IK
1085	M. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1093	W. SITS ON SOFA	130-152	IK
1096	M. SITS ON STOOL	130-152	IK
1108	V. SITS IN CHAIR	130-152	IK
1133	D. SITS ON SOFA	130-152	IK
236	F. DROPS DOWN INTO LOVE-SEAT	130-152	IK NZ
692	S. SITS AGAIN	130-152	IK NZ
694	G. SITS	130-152	IK NZ
866	F. SITS ASTRIDE ON CHAIR	130-152	IK NZ
1053	S. SITS AGAIN	130-152	IK NZ
1102	F. SITS	130-152	IK NZ
1127	G. COLLAPSES INTO CHAIR	130-152	IK NZ
478	T. FLOPS DOWN BEHIND W.	130-153	IK NZ
808	J. COLLAPSES BESIDE D.	130-153	IK NZ
130	W. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK
229	F.: OVER BACK OF CHAIR	130-155	IK
336	F. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK
425	W. LEANS OVER BANISTERS	130-155	IK
459	T. LEANS FORWARD	130-155	IK
372	G. LOLLS BACK	130-155	IK NZ
835	T. LEANS HER BACK ON ARM-CHAIR	130-155	IK NZ
114	S. BOWS	130-156	IK SG
503	V. KNEELS ON LOVE-SEAT	130-157	IK
527	T. KNEELS UP ON SOFA	130-157	IK
820	G. CROUCHES DOWN	130-157	IK NZ
821	ALL DUCK	130-157	IK NZ
852	J. COWERS	130-157	IK NZ
862	M. CROUCHES DOWN BESIDE G.	130-157	IK NZ
912	F. DIVES FOR COVER	130-157	IK NZ
916	M. KNEELS BY F.	130-157	IK SG
917	M. KNEELS BY G.	130-157	IK SG
98	C. TURNS FOR DOOR	130-161	IK
221	G. TURNS TOWARDS DOOR	130-161	IK
297	G. TURNS FOR DOOR	130-161	IK
343	F. TURNS FOR DOOR	130-161	IK
799	W. TURNS BACK INTO ROOM	130-161	IK
1142	F. TURNS AWAY	130-161	IK
1157	C. AND J. TURN TO GO	130-161	IK
1171	W., D., GR. TURN FOR WINDOW	130-161	IK
64	C. TURNS TO J.	130-162	IK
89	W. TURNS TO J.	130-162	IK
119	S. TURNS ROUND	130-162	IK
135	S. TURNS TO C.	130-162	IK

183	W. TURNS BACK TO S.	130-162	IK	
349	F. TURNS	130-162	IK	
452	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
455	V. TURNS TO G.	130-162	IK	
514	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
569	F. TURNS	130-162	IK	
663	V. TURNS TO S.	130-162	IK	
680	G. TURNS TO S.	130-162	IK	
706	W. TURNS TO T.	130-162	IK	
937	D. TURNS TO OTHERS	130-162	IK	
570	F. TURNS BACK AGAIN	130-162	IK	NZ
787	D. TURNS WITH DIGNITY	130-162	IK	NZ
1151	M. TURNS HEAD	131	IK	
476	T. LAYS HEAD ON W.'S SHOULDER	131-132	IK	NZ
150	D.: WITH OPEN ARMS	133	IK	SG
872	G. MAKES GESTURE OF SURRENDER	133	IK	SG
1170	W. HOLDS OUT ARM TO GR.	133	IK	SG
933	C. TAKES J. IN HIS ARMS	133-130	IK	SY
1131	M. PUTS ARMS ROUND G.'S NECK	133-132	IK	SY
928	M. AND F. EMBRACE	133-133	IK	SY
1167	W. AND D.: ARM IN ARM	133-133	IK	SY
14	C. PUTS DISH ON TABLE	134	IK	
19	J. BEGINS SETTING TABLE	134	IK	
22	C. SHUTS WINDOW	134	IK	
32	J. OPENS WINDOW	134	IK	
43	C. SETS DOWN TRAY	134	IK	
44	C. TAKES ARM-CHAIR	134	IK	
50	J. CLOSES WINDOWS	134	IK	
58	W. CLOSES DOOR	134	IK	
60	W. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
74	W. PUTS NET ON ARM-CHAIR	134	IK	
76	W. OPENS FISHING BASKET	134	IK	
82	W. POPS TROUT BACK INTO BASKET	134	IK	
83	W. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
85	W. OPENS WINDOW	134	IK	
86	J. PUTS BASKET ON TABLE	134	IK	
88	W. SHUTS WINDOW	134	IK	
94	C. FIDDLES WITH KNIVES	134	IK	
100	J. TAKES SALVER FROM TABLE	134	IK	
105	J. TAKES NET	134	IK	
117	S. IS ABOUT TO OPEN WINDOW	134	IK	
137	C. SETS CAKE-STAND NEAR D.'S CHAIR	134	IK	
140	C. OPENS WINDOWS	134	IK	
143	C. CLOSES WINDOWS	134	IK	
146	D. GIVES C. BASKET AND GLOVES	134	IK	
170	S. HELPS HIMSELF FROM DISH	134	IK	
175	D. HANDS S. CUP OF TEA	134	IK	
181	D. POURS CUP FOR W.	134	IK	
192	F. CLOSES FRENCH WINDOWS	134	IK	
205	S. PUTS CUP ON TABLE	134	IK	

206	F. CUTS PIECE OF CAKE	134	IK
223	M. HANDS S. BRIEFCASE	134	IK
235	M. HANDS F. TEA	134	IK
237	M. POURS HER OWN TEA	134	IK
242	M. POURS TEA	134	IK
243	M. HANDS F. CUP OF TEA	134	IK
247	M. TAKES BAG FROM SOFA	134	IK
251	F. PUTS CUP ON TABLE	134	IK
261	F. TAKES CIGARETTE	134	IK
270	F. CLOSES DOOR	134	IK
283	F. CLOSES DOORS	134	IK
289	W. HANDS F. BRIEFCASE	134	IK
292	F. PUTS BRIEFCASE ON SOFA	134	IK
305	C. AND J. TIDY CUSHIONS	134	IK
307	C. AND J. TIDY UP NEWSPAPERS	134	IK
309	C. AND J. ARRANGE PERIODICALS	134	IK
311	J. PUTS DECK CHAIR AGAINST FLAT	134	IK
315	J. SHAKES LOVE-SEAT CUSHION	134	IK
318	J. SHAKES SOFA CUSHION	134	IK
320	J. SHAKES CUSHION	134	IK
332	C. LAYS TELEPHONE ON TABLE	134	IK
339	F. PICKS UP TELEPHONE	134	IK
342	F. RINGS OFF	134	IK
357	C. TAKES COCKTAIL TRAY	134	IK
365	C. MAKES COCKTAILS	134	IK
375	G. TAKES COCKTAIL	134	IK
413	F. PREPARES DRINKS	134	IK
416	F. POURS T. DRINK FROM ROUND DECANTER	134	IK
422	F. STARTS POURING OUT COCKTAILS	134	IK
427	F. CONTINUES POURING OUT COCKTAILS	134	IK
433	F. HANDS W. COCKTAIL	134	IK
439	F. HANDS DRINKS TO V. AND M.	134	IK
450	G. GIVES F. GLASS	134	IK
451	F. FILLS G.'S GLASS	134	IK
453	F. HANDS G. REFILLED GLASS	134	IK
454	G. TAKES GLASS	134	IK
463	W. TOUCHES DROP	134	IK
472	M. TAKES GLASS AWAY	134	IK
481	V. GETS WATER	134	IK
484	F. GIVES M. CIGARETTE	134	IK
487	V. PUTS GLASS BACK ON DRINKS TABLE	134	IK
493	V. RAISES T.	134	IK
507	F. ANSWERS TELEPHONE	134	IK
517	G. HANGS UP	134	IK
539	D. OPENS WINDOW	134	IK
545	M. TAKES BAG FROM F.	134	IK
560	C. GETS COCKTAIL	134	IK
561	S. TAKES DRINK	134	IK
578	F. GETS GRIP OF PAN	134	IK
579	F. REMOVES SAUCEPAN	134	IK
581	C. TAKES PAN FROM F.	134	IK
584	C. HELPS J.	134	IK
588	F. GIVES J. DRINK	134	IK
606	D. REACHES FOR SQUARE DECANTER	134	IK
608	D. PUTS DOWN DECANTER	134	IK
612	D. PUTS DOWN DECANTER	134	IK
632	J. PUTS TRAY ON TABLE	134	IK
635	C. MOVES BITS OF TABLE EQUIPMENT	134	IK
644	D. GIVES W. HER GLASS	134	IK
670	J. SERVES V. AND T.	134	IK

673	EACH TAKES PLATE AND SANDWICH	134	IK
676	C. SERVES V. WITH WHITE WINE	134	IK
681	C. SERVES M. AND D. WITH WINE	134	IK
683	F. PICKS UP CHAIR	134	IK
693	S. TAKES PLATE, NAPKIN, SANDWICH	134	IK
695	C. HANDS G. WHISKY	134	IK
697	G. TAKES SANDWICHES FROM J.	134	IK
699	J. SERVES G.	134	IK
701	C. GIVES S. WINE	134	IK
709	C. GIVES HAT TO W.	134	IK
712	C. HANDS J. PLATE	134	IK
714	J. TAKES SANDWICH	134	IK
715	C. TAKES SANDWICH	134	IK
721	F. SWITCHES WIRELESS ON	134	IK
722	F. TOUCHES SWITCH	134	IK
731	F. TAKES NOTES	134	IK
732	J. COLLECTS PLATES AND NAPKINS	134	IK
739	J. TRIES TO TAKE HAT FROM W.	134	IK
745	F. SWITCHES OFF WIRELESS	134	IK
752	F. POURS WHISKY INTO GLASS	134	IK
754	C. COLLECTS S.'S EMPTY GLASS	134	IK
756	C. GIVES S. WINE	134	IK
758	G. TAKES (TRICK) GLASS OF WHISKY	134	IK
760	C. COLLECTS V.'S GLASS	134	IK
761	C. REFILLS V.'S GLASS	134	IK
780	C. OPENS DOOR	134	IK
826	D. CLOSES WINDOWS	134	IK
841	C. HAS DRINK IN HAND	134	IK
842	G. TAKES DRINK FROM C.	134	IK
851	W. AND F. LAY GUNS ON TABLE	134	IK
854	W. GIVES C. RIFLE AND BULLETS	134	IK
863	W. HANDS GUN TO F.	134	IK
864	W. THROWS CARTRIDGE BAG TO F.	134	IK
870	T. PUTS GLASS ON DRINKS TABLE	134	IK
873	G. TAKES GUN	134	IK
874	W. THROWS BAG TO G.	134	IK
877	W. GIVES T. REVOLVER	134	IK
880	W. OPENS CHAMBER OF REVOLVER	134	IK
881	W. GIVES T. LOOSE ROUNDS	134	IK
883	T. PUTS ROUNDS IN REVOLVER	134	IK
885	W. PUSHES REVOLVER ASIDE	134	IK
911	F. SHUTS WINDOW	134	IK
921	W. TAKES GUN FROM TABLE	134	IK
956	G. TAKES GUN	134	IK
960	D.: STILL HOLDING PHONE	134	IK
964	D. HANGS UP	134	IK
972	T., G., S. GIVE IN WEAPONS	134	IK
982	F. PUTS GUN ON SOFA	134	IK
986	W. GETS REMAINING GUN	134	IK
1002	D. PUTS GUN UNDER SOFA CUSHION	134	IK
1012	M. POURS CUP OF COFFEE	134	IK
1016	F. PICKS UP TELEPHONE	134	IK
1019	F. HANGS UP	134	IK
1029	G. POURS CUP OF COFFEE	134	IK
1042	W. POURS CUP OF COFFEE	134	IK
1044	S. TAKES CUP AND PLATE	134	IK
1047	F. OPENS DOOR	134	IK
1060	C. PUTS TOAST ON TABLE	134	IK
1063	F. PUTS COFFEE FOR D. DOWN	134	IK
1072	M. POURS OUT CUP OF COFFEE	134	IK

1076	V. PUTS DOWN CUP	134	IK
1079	V. TAKES M.'S CUP	134	IK
1088	S. PICKS UP GUN	134	IK
1126	G. RINGS OFF	134	IK
1152	D. GIVES F. RING	134	IK
1160	C. TAKES RING	134	IK
54	W. CARRIES FISHING NET	134	IK NZ
241	F. HOLDS OUT CUP SULKILY	134	IK NZ
461	T. BRANDISHES GLASS	134	IK NZ
672	W. TRIES TO GRAB SANDWICH	134	IK NZ
678	C. SERVES T. WITH WATER	134	IK NZ
702	W. STRUGGLES WITH SANDWICHES	134	IK NZ
740	W. HOLDS ON TO HAT	134	IK NZ
742	W. PUTS HAT UNDER SOFA	134	IK NZ
775	S.: PLATE STILL IN HAND	134	IK NZ
1022	F. HELPS HIMSELF TO BREAKFAST	134	IK NZ
1144	J. AND C. SUPPORT GR.	134	IK NZ
72	W. BECKONS TO J.	134	IK SG
77	W. SHOWS J. TROUT	134	IK SG
153	D. MOTIONS S. ELSEWHERE	134	IK SG
219	S. HOLDS OJT HAND	134	IK SG
441	W. RAISES GLASS	134	IK SG
442	T. RAISES GLASS	134	IK SG
443	V. RAISES GLASS	134	IK SG
471	T. TURNS GLASS UPSIDE DOWN	134	IK SG
515	G. GESTURES FOR SILENCE	134	IK SG
562	D. PASSES S. ACROSS TO WINDOW	134	IK SG
685	D. MOTIONS TO J.	134	IK SG
688	F. INDICATES M. TO SIT	134	IK SG
734	G. MOTIONS D. TO SILENCE	134	IK SG
945	D. COACHES S. IN TO SONG	134	IK SG
947	D. MAKES G. JOIN IN	134	IK SG
1098	D. SIGNALS TO S.	134	IK SG
609	D. PICKS UP ROUND DECANTER	134	NZ
610	D. POURS	134	NZ
625	C. CARRIES LIGHTEST PART OF EQUIPMENT	134	NZ
628	J. CARRIES HEAVY TRAY	134	NZ
879	T. TAKES REVOLVER	134	NZ
1164	W. TAKES HAT FROM UNDER SOFA	134	NZ
1172	W. PUTS HAT ON	134	NZ
167	D. HANDS J. BASKET	134	NZ NZ
285	W. HANDS S. FLY-BOX AND FISHING NET	134	NZ SG
486	V. BAPTIZES T. WITH WATER	134	NZ SY
1087	S. LOOKS FOR GUN UNDER SOFA CUSHION	134-121	IK
923	C. SALUTES	134-131	NZ SG
924	W. SALUTES BACK	134-131	NZ SG
878	W. PUTS REVOLVER IN CROOK OF ARM	134-133	IK
973	V. HELPS W. LOAD UP WEAPONS	134-133	IK
156	D. PUSHES S. INTO CHAIR	134-133	IK SG
1139	D. HOLDS OUT HAND	134-133	IK SG
152	D. SEIZES S.'S HAND	134-134	IK SG
402	T. SHAKES HANDS WITH M.	134-134	IK SG
449	G. SHAKES HANDS WITH V.	134-134	IK SG
998	S. AND D. SHAKE HANDS	134-134	IK SG
1158	D. DRAWS RING FROM FINGER	134-135	IK

819	G. HOLDS FINGERS	134-135	IK NZ
710	W. SETS HAT BETWEEN KNEES	134-136	IK NZ
1121	S. TAKES AIM	134-162	IK
884	T. POINTS REVOLVER AT W.	134-162	IK NZ
887	T. POINTS REVOLVER AT G.	134-162	IK NZ
888	T. SWINGS REVOLVER TOWARDS V.	134-162	IK NZ
282	W. STOPS S.	134-162	IK SG
521	W. STOPS F.	134-162	IK SG
1099	S. 'COVERS' F. WITH RIFLE	134-162	IK SG
24	J. CLAPS IN HER OWN SMALL WAY	134-224	NZ SG
49	J. CLAPS HAPPILY	134-224	NZ SG
1004	C. STARTS TO SWEEP UP	134-350	IK
63	W. PRODS J. WITH NET	134-350	IK SG
691	J. NUDGES S. WITH TRAY	134-350	IK SG
462	T. SPILLS DROP ON W.'S KNEE	134-359	IK
728	F. SWITCHES TABLE LAMPS ON	134-366	IK
163	J. RINGS BELL VIOLENTLY	134-432	IK SG
294	G. RINGS BELL	134-432	IK SG
889	T. PRESSES TRIGGER	135	IK
193	F. POINTS TO S.'S BEARD	135	IK SG
1132	S. POINTS AT RIFLE	135	IK SG
886	T. SPINS REVOLVER ON FINGER	135	NZ IK
479	M. PUTS T.'S FEET UP	137	IK
500	T. TAKES FEET OFF SOFA	137	IK
817	C. TREADS ON G.	137	IK
901	T. KICKS V. GENTLY	137	IK SG
57	W. ENTERS	141	IK
92	C. ENTERS	141	IK
99	J. RETURNS	141	IK
108	C. RETURNS	141	IK
111	S. COMES IN	141	IK
165	J. COMES IN	141	IK
187	C. COMES IN	141	IK
191	F. ENTERS AT WINDOWS	141	IK
211	M. ENTERS	141	IK
216	G. ENTERS	141	IK
264	ENTER C.	141	IK
268	GR. ENTERS	141	IK
276	S. ENTERS	141	IK
279	W. COMES IN	141	IK
280	F. FOLLOWS	141	IK
293	G. ENTERS FROM STUDY	141	IK
299	F. COMES IN	141	IK
301	C. COMES IN	141	IK
356	C. COMES THROUGH DOOR	141	IK
382	F. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK
396	C. ENTERS	141	IK

399	ENTER V. AND T.	141	IK	
446	G. COMES IN	141	IK	
525	F. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK	
529	C. ENTERS	141	IK	
549	D. RETURNS INTO ROOM	141	IK	
566	F. COMES IN	141	IK	
574	C. FOLLOWS J.	141	IK	
598	G. COMES IN	141	IK	
603	C. ENTERS	141	IK	
624	C. COMES IN	141	IK	
627	J. FOLLOWS	141	IK	
642	W. COMES IN	141	IK	
646	G. COMES IN	141	IK	
647	F. FOLLOWS	141	IK	
656	T. AND M. ARRIVE IN FRENCH WINDOW	141	IK	
657	J. FOLLOWS	141	IK	
658	V. AND S. FOLLOW	141	IK	
965	W. ENTERS THROUGH WINDOW	141	IK	
968	C. ENTERS AT FRENCH WINDOW	141	IK	
970	G. ENTERS FROM SMOKING ROOM	141	IK	
985	W. RE-ENTERS	141	IK	
1003	C. COMES IN	141	IK	
1025	G. COMES IN	141	IK	
1031	S. COMES IN	141	IK	
1049	D. COMES IN	141	IK	
1054	C. COMES IN	141	IK	
1056	V. COMES IN	141	IK	
1116	D. COMES BACK	141	IK	
1118	C. COMES IN	141	IK	
1129	S. COMES IN	141	IK	
1140	C. ENTERS	141	IK	
1143	GR. COMES IN	141	IK	
1145	M. ENTERS ON TOP OF STAIRS	141	IK	
1150	ENTER S.	141	IK	
1156	C. COMES IN WITH J.	141	IK	
1168	GR. COMES IN	141	IK	
573	J. COMES RUNNING IN	141	IK	NZ
803	J. RUSHES IN	141	IK	NZ
12	C. ENTERS WITH DISH OF SCONES	141-134	IK	
36	C. RETURNS WITH TRAY	141-134	IK	
133	C. COMES IN WITH CAKE-STAND	141-134	IK	
171	C. COMES IN WITH TEA	141-134	IK	
707	C. RETURNS WITH BOWLER HAT	141-134	IK	
814	C. RETURNS WITH NEW EARRINGS	141-134	IK	
843	F. ENTERS WITH GUNS	141-134	IK	NZ
845	W. FOLLOWS CARRYING ARMS	141-134	IK	NZ
980	F. COMES IN WITH GUN	141-134	IK	NZ
353	J. ENTERS WITH TRAY	141-134	NZ	
118	W. COMES BACK	141-145	IK	
177	W. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
256	D. COMES DOWN	141-145	IK	
344	M. COMES DOWN	141-145	IK	
362	G. COMES DOWN	141-145	IK	
423	W. COMES DOWN	141-145	IK	
490	D. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
557	S. COMES IN	141-145	IK	
1009	M. COMES DOWNSTAIRS	141-145	IK	
1039	W. COMES IN	141-145	IK	

408	F. BOUNDS DOWNSTAIRS	141-145	IK NZ
1069	C. BRINGS GR. IN	141-162	IK
10	J. BACKS ON FROM GARDEN	141-162	IK NZ
142	D. SAILS IN PAST C.	141-162	IK NZ
29	C. GOES OUT	142	IK
69	EXIT C.	142	IK
115	C. GOES OUT	142	IK
148	C. GOES OUT	142	IK
174	C. DEPARTS	142	IK
186	EXIT W.	142	IK
190	C. GOES OUT	142	IK
226	S. FOLLOWS G. INTO SMOKING ROOM	142	IK
267	C. LEAVES ROOM	142	IK
269	EXIT F.	142	IK
275	GR. GOES	142	IK
290	S. GOES OUT	142	IK
296	F. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK
300	G. GOES	142	IK
329	J. GOES OUT	142	IK
340	C. GOES	142	IK
364	EXIT F.	142	IK
384	G. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK
387	C. STARTS OFF	142	IK
398	EXIT C.	142	IK
522	F. GOES TO SMOKING ROOM	142	IK
526	G. GOES OUT TO SMOKING ROOM	142	IK
540	D. GOES ON TO TERRACE	142	IK
547	M. GOES OUT	142	IK
548	V. AND T. GO OUT	142	IK
551	F. GOES OUT	142	IK
555	W. GOES	142	IK
563	S. GOES THROUGH FRENCH WINDOW	142	IK
565	C. GOES	142	IK
587	EXIT C.	142	IK
593	J. GOES OUT	142	IK
604	C. GOES	142	IK
641	C. AND J. GO	142	IK
704	C. GOES	142	IK
751	G. GOES ON TO TERRACE	142	IK
790	C. DISAPPEARS	142	IK
832	W. AND F. GO	142	IK
934	C. AND W. GO	142	IK
958	EXIT G.	142	IK
969	J. AND C. GO OUT TO GARDEN	142	IK
974	W. GOES OUT	142	IK
987	EXIT W.	142	IK
988	F. AND M. GO	142	IK
997	T. AND V. GO OUT	142	IK
1065	C. GOES	142	IK
1106	EXEUNT GR. AND C.	142	IK
1119	EXIT C.	142	IK
1134	S. GOES THROUGH DOORS	142	IK
1136	V. GOES	142	IK
1141	C. GOES	142	IK
1146	GR. GOES	142	IK
1154	F. AND M. GO OUT	142	IK
1161	C. AND J. GO OUT	142	IK

1112	EXIT D.	142	IK SG
90	J. TAKES WHEEL-TROLLY OUT	142-134	IK
103	C. GOES OUT WITH SALVER	142-134	IK
106	J. GOES OUT WITH NET	142-134	IK
168	J. GOES WITH BASKET	142-134	IK
741	J. TAKES TRAY OFF-STAGE	142-134	IK
749	J. GOES OFF WITH TRAY	142-134	IK
131	EXIT W.	142-144	IK
199	EXIT D.	142-144	IK
255	M. PASSES ON UPSTAIRS	142-144	IK
993	G. GOES UPSTAIRS	142-144	IK
999	S. GOES UPSTAIRS	142-144	IK
1138	M. GOES UPSTAIRS	142-144	IK
107	W. NIPS UPSTAIRS	142-144	IK NZ
383	F. DASHES UPSTAIRS	142-144	IK NZ
291	W. ACCOMPANIES S.	142-162	IK NZ
1155	G. AND S. GO OUT	142-162	IK NZ
16	C. CROSSES TO WINDOW	143	IK
18	J. CROSSES TO TABLE	143	IK
26	C. CROSSES	143	IK
28	C. GOES TO DOOR	143	IK
31	J. GOES TO WINDOWS	143	IK
51	J. GOES TO TABLE	143	IK
67	W. MOVES TO DOOR	143	IK
68	C. GOES TO DOOR	143	IK
73	W. GOES TO TABLE	143	IK
75	J. MOVES OVER	143	IK
84	W. MOVES OVER TO WINDOW	143	IK
93	C. GOES TO TABLE	143	IK
96	C. MOVES ELSEWHERE	143	IK
116	S. GOES TO WINDOW	143	IK
121	W. CROSSES TO WINDOW	143	IK
124	W. GOES ACROSS TO STAIRS	143	IK
126	S. CROSSES	143	IK
128	S. GOES TO WINDOW	143	IK
129	S. CROSSES	143	IK
138	C. CROSSES TO TABLE	143	IK
141	C. DROPS	143	IK
144	C. CROSSES TO TABLE	143	IK
161	D. GOES TO DOOR	143	IK
166	J. GOES TO DOOR	143	IK
180	W. CROSSES TO TABLE	143	IK
188	C. CROSSES TO DOORS	143	IK
197	D. STARTS FOR STAIRS	143	IK
200	F. CROSSES	143	IK
201	S. CROSSES	143	IK
203	F. CROSSES TO TABLE	143	IK
212	M. MOVES TO TABLE	143	IK
228	M. CROSSES TO TABLE	143	IK
231	M. MOVES TO CHAIR	143	IK
233	F. CROSSES TO TABLE	143	IK
239	F. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
246	M. CROSSES	143	IK
258	F. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
260	F. CROSSES AWAY	143	IK

266	D. CROSSES	143	IK
272	GR. CROSSES	143	IK
274	GR. GOES TO DOOR	143	IK
288	W. CROSSES	143	IK
298	). FOLLOWS G.	143	IK
316	J. CROSSES TO SOFA	143	IK
317	C. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
319	J. CROSSES TO CHAIR	143	IK
328	C. GOES TO TELEPHONE	143	IK
333	C. MOVES TOWARDS STAIRS	143	IK
360	M. CROSSES	143	IK
378	G. CROSSES	143	IK
381	G. GOES TO WINDOW	143	IK
385	M. GOES TO SOFA	143	IK
388	M. GOES TO FOOT OF STAIRS	143	IK
400	D. DROPS	143	IK
403	T. MOVES TO SOFA	143	IK
406	M. GOES TO LOVE-SEAT	143	IK
412	=. GOES TO TRAY	143	IK
421	F. RETURNS TO TRAY	143	IK
434	F. RETURNS TO DRINKS TABLE	143	IK
440	F. RETURNS TO DRINKS TABLE	143	IK
448	G. DROPS	143	IK
456	G. CROSSES	143	IK
460	V. DROPS	143	IK
468	V. CROSSES	143	IK
480	V. CROSSES TO DRINKS TABLE	143	IK
485	W. CROSSES	143	IK
488	V. RETURNS	143	IK
489	W. CROSSES	143	IK
492	V. CROSSES TO HEAD OF SOFA	143	IK
496	). CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
501	W. CROSSES	143	IK
504	V. MOVES A LITTLE	143	IK
506	F. GOES OVER	143	IK
512	G. GOES OVER TO TELEPHONE	143	IK
520	F. GOES TOWARDS PHONE	143	IK
523	G. CROSSES	143	IK
524	V. CROSSES	143	IK
530	W. CROSSES	143	IK
531	F. MOVES TOWARDS TELEPHONE	143	IK
532	W. CROSSES	143	IK
534	W. CROSSES	143	IK
536	W. CROSSES TO DRINKS	143	IK
538	). CROSSES	143	IK
544	M. GOES TO WINDOW	143	IK
546	OTHERS FOLLOW TO WINDOW	143	IK
554	D. CROSSES	143	IK
559	C. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK
567	D. CROSSES	143	IK
571	F. MOVES ELSEWHERE	143	IK
582	F. GOES TO SOFA TABLE	143	IK
586	C. STARTS =OR DOOR	143	IK
590	F. GOES TO LOVE-SEAT	143	IK
596	F. CROSSES TO SOFA	143	IK
599	G. CROSSES BEHIND LOVE-SEAT	143	IK
600	G. CROSSES	143	IK
601	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
605	D. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK
607	G. GOES TO WINDOW	143	IK

633	C. CROSSES	143	IK
638	D. CROSSES	143	IK
645	W. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK
649	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
652	F. GOES TO DRINKS TABLE	143	IK
654	G. CROSSES	143	IK
660	M. CROSSES	143	IK
662	V. AND S. CROSS	143	IK
675	J. RETURNS TO BEHIND SOFA	143	IK
682	F. CROSSES	143	IK
705	J. RETJRNS BEHIND SOFA	143	IK
719	F. GOES TO WIRELESS	143	IK
726	F. GOES TO SWITCH OF TABLE LAMPS	143	IK
730	F. RETURNS TO WIRELESS	143	IK
736	G. CROSSES	143	IK
744	G. CROSSES	143	IK
747	G. CROSSES	143	IK
757	G. CROSSES TO DRINKS TABLE	143	IK
759	G. CROSSES	143	IK
762	G. CROSSES	143	IK
763	C. CROSSES	143	IK
782	W. CROSSES	143	IK
783	D. GOES TO WINDOW	143	IK
788	C. STARTS OFF ACROSS WINDOW AREA	143	IK
793	W. GOES TO WINDOW	143	IK
807	W. CROSSES	143	IK
809	W. CROSSES	143	IK
810	W. GOES ROUND SOFA	143	IK
818	G. CROSSES TO LOVE-SEAT	143	IK
823	D. CROSSES	143	IK
825	D. TJRNS UP ELSEWHERE	143	IK
827	D. CROSSES	143	IK
829	F. GOES TO DOOR	143	IK
833	D. CROSSES	143	IK
839	D. CROSSES	143	IK
856	C. GOES TO CURTAIN	143	IK
860	D. RETURNS TO TABLE	143	IK
865	F. CROSSES	143	IK
876	D. CROSSES AWAY	143	IK
896	D. CROSSES	143	IK
904	D. CROSSES	143	IK
905	W. CROSSES	143	IK
914	S. COMES OJT OF HIDING	143	IK
915	S. RETIRES AGAIN	143	IK
920	W. CROSSES	143	IK
925	C. AND W. START TO GO	143	IK
929	C. AND W. START TO GO AGAIN	143	IK
930	F. CROSSES	143	IK
936	J. GOES OVER TO TRAY	143	IK
938	V. COMES TO SOFA-TABLE	143	IK
952	D. CROSSES TO WINDOW	143	IK
957	G. CROSSES TO SMOKING ROOM	143	IK
966	M. CROSSES	143	IK
967	W. GOES FOR DRINK	143	IK
976	S. RETURNS	143	IK
978	G. CROSSES	143	IK
984	S. CROSSES	143	IK
989	S. DROPS	143	IK
991	S. CROSSES	143	IK
995	T. GOES TO DOOR	143	IK

996	V. GOES TO DOOR	143	IK	
1011	M. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1014	M. CROSSES TO SOFA	143	IK	
1021	F. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1023	F. CROSSES BACK TO TABLE	143	IK	
1026	G. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1027	G. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1028	G. CROSSES BACK TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1034	S. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1040	W. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1041	W. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1043	W. CROSSES	143	IK	
1046	F. MOVES TOWARDS DOOR	143	IK	
1050	D. CROSSES	143	IK	
1051	F. CROSSES BACK	143	IK	
1055	F. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1059	V. CROSSES TO BREAKFAST TABLE	143	IK	
1062	F. CROSSES	143	IK	
1066	V. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1070	M. CROSSES	143	IK	
1075	V. CROSSES	143	IK	
1078	V. CROSSES	143	IK	
1080	M. CROSSES WITH V. TO TABLE	143	IK	
1083	GR. RETIRES TO OTHER POSITION	143	IK	
1089	S. CROSSES	143	IK	
1092	W. CROSSES	143	IK	
1095	M. CROSSES	143	IK	
1103	D. MOVES ROUND TABLE	143	IK	
1109	S. GOES ON TO TERRACE	143	IK	
1120	D. GOES TO WINDOW	143	IK	
1122	G. GOES TOWARDS TELEPHONE	143	IK	
1128	M. CROSSES TO G.	143	IK	
1137	M. CROSSES TO TABLE	143	IK	
1148	G. CROSSES	143	IK	
1163	D. CROSSES	143	IK	
1166	W. AND D. START TOWARDS WINDOW	143	IK	
81	W. BACKS QUICKLY AWAY FROM WINDOW	143	IK	NZ
195	S. AND F. MAKE MOVE FOR DOOR	143	IK	NZ
277	S. MAKES FOR MAIN DOOR	143	IK	NZ
377	G. STRIDES AWAY IN FULL FLOW	143	IK	NZ
417	V. STROLLS	143	IK	NZ
518	W. STAMPS ABOUT THE ROOM	143	IK	NZ
550	F. MOVES AS IF TO ESCAPE	143	IK	NZ
812	W. GOES TO DRINKS	143	IK	NZ
953	J. RUNS TO WINDOW	143	IK	NZ
1113	G. RUNS TO WINDOW	143	IK	NZ
47	C. SETS CHAIR AT TEA-TABLE	143-134	IK	
185	W. CROSSES WITH CUP OF TEA	143-134	IK	
358	C. COMES INTO ROOM WITH TRAY	143-134	IK	
418	F. COMES OVER WITH DRINK	143-134	IK	
432	F. GOES TO W. WITH DRINK	143-134	IK	
438	F. GOES TO V. WITH DRINKS	143-134	IK	
473	M. CROSSES WITH DRINK TO DRINKS TABLE	143-134	IK	
498	F. BRINGS GLASS OF SHERRY	143-134	IK	
553	W. GOES TO GET ANOTHER DRINK	143-134	IK	
576	J. GUIDES C. TO SOFA	143-134	IK	
666	F. BRINGS OTHER ARM-CHAIR	143-134	IK	
686	J. COMES FORWARD WITH SANDWICH TRAY	143-134	IK	
687	F. TAKES CHAIR TO DESK	143-134	IK	

698	J. GOES TO M. WITH SANDWICHES	143-134	IK
738	C. AND J. COLLECT PLATES ROUND ROOM	143-134	IK
750	F. TAKES GLASS TO DRINKS TABLE	143-134	IK
868	D. TAKES GUN WITH HER	143-134	IK
869	D. TAKES GUN TO S.	143-134	IK
871	D. TAKES GUN FROM TABLE TO G.	143-134	IK
975	S. TAKES CHAIR TO PILLAR	143-134	IK
1037	S. CROSSES WITH BREAKFAST TO TABLE	143-134	IK
304	C. AND J. ARE PLAYING AROUND	143-134	IK NZ
1045	S. MOVES TOWARDS DOOR WITH BREAKFAST	143-134	IK NZ
769	EVERYBODY TAKES COVER EXCEPT W. AND D.	143-157	IK NZ
797	T. CRAWLS BEHIND SOFA	143-157	IK NZ
840	C. CRAWLS TO G.	143-157	IK NZ
855	C. STARTS GETTING INTO POSITION	143-161	IK
1100	G. MOVES OUT OF RANGE	143-161	IK
38	C. CROSSES TO J.	143-162	IK
59	W. CROSSES TO C.	143-162	IK
87	J. CROSSES TO W.	143-162	IK
120	W. GOES TO S.	143-162	IK
136	S. CROSSES TO C.	143-162	IK
149	D. ADVANCES ON S.	143-162	IK
217	G. FOLLOWS M. TO TABLE	143-162	IK
218	S. CROSSES PAST M. TO G.	143-162	IK
238	F. CROSSES TO M.	143-162	IK
245	M. CROSSES TO F.	143-162	IK
281	W. MEETS F.	143-162	IK
324	C. AND J. MEET	143-162	IK
346	M. MEETS F. AT BOTTOM OF STAIRS	143-162	IK
351	F. AND M. MEET	143-162	IK
368	G. GOES OVER TO C.	143-162	IK
374	C. ADVANCES	143-162	IK
401	T. GOES TO M.	143-162	IK
404	V. GOES TO M.	143-162	IK
420	V. CROSSES TO M.	143-162	IK
430	W. GOES OVER TO T.	143-162	IK
431	W. GOES TO V.	143-162	IK
470	M. CROSSES TO T.	143-162	IK
543	M. PASSES T.	143-162	IK
556	D. MOVES TO C.	143-162	IK
564	D. GOES TO C.	143-162	IK
643	W. GOES TO D.	143-162	IK
665	S. COMES TO D.	143-162	IK
748	F. CROSSES TO G.	143-162	IK
771	W. MOVES OVER TO D.	143-162	IK
804	D. MEETS J.	143-162	IK
806	J. RETURNS TO D.	143-162	IK
811	W. COMES UP AGAINST G.	143-162	IK
816	C. CROSSES TO W.	143-162	IK
838	D. GOES TO S.	143-162	IK
861	M. CROSSES TO G.	143-162	IK
898	W. ADVANCES TO T.	143-162	IK
899	T. CROSSES TO W.	143-162	IK
903	T. JOINS V. AT STAIRS	143-162	IK
913	W. GOES TO C.	143-162	IK
922	C. JOINS W.	143-162	IK
927	M. CROSSES TO F.	143-162	IK
932	J. GOES TO C.	143-162	IK

944	D. CROSSES TO S.	143-162	IK	
946	D. CROSSES TO G.	143-162	IK	
983	F. CROSSES TO M.	143-162	IK	
994	T. GOES TO D.	143-162	IK	
1057	V. CROSSES TO D.	143-162	IK	
1071	GR. CROSSES TO D.	143-162	IK	
1077	V. GOES OVER TO GR.	143-162	IK	
1082	GR. CROSSES TOWARDS W.	143-162	IK	
1105	GR. STARTS TO GO WITH C.	143-162	IK	
1110	D. STARTS AFTER S.	143-162	IK	
1165	W. JOINS D.	143-162	IK	
359	F. AND M. BREAK APART	143-162	IK	NZ
104	W. STARTS ASCENDING STAIRS	144	IK	
127	W. MOUNTS STAIRS	144	IK	
249	M. GOES UPSTAIRS	144	IK	
348	F. STARTS UPSTAIRS	144	IK	
577	F. STANDS ON SOFA	144	IK	
252	M. RUNS UPSTAIRS	144	IK	NZ
789	C. ADJUSTS HIS COURSE AND GOES UP	144-161	IK	
254	M. PASSES D. ON STAIRS	144-162	IK	
350	F. GOES DOWNSTAIRS	145	IK	
429	W. COMES DOWNSTAIRS	145	IK	
580	F. JUMPS OFF SOFA	145	IK	
338	F. FLIES DOWNSTAIRS	145	IK	NZ
894	V. SLITHERS DOWNSTAIRS	145	IK	NZ
1149	M. COMES DOWNSTAIRS TO G.	145-162	IK	
34	J. STANDS IMMOBILE	151-103	IK	NZ
40	C. IS IMMOBILIZED	151-103	IK	NZ
278	S. STOPS	151-104	IK	NZ
703	C. HESITATES	151-104	IK	NZ
770	D. REMAINS STILL	151-104	IK	NZ
798	W.: STILL STANDING THERE	151-104	IK	NZ
1101	F. HESITATES	151-104	IK	NZ
716	J. AND C. STAND IN BACKGROUND	151-161	IK	SG
679	G.: RISEN	151-162	IK	SG
621	D. IS SITTING ALONE ON SOFA	152	IK	
1008	F.: SEATED AT TABLE	152	IK	
895	V. LIES FACE DOWNWARDS	153	IK	NZ
772	M.: CROUCHED DOWN BEHIND CHAIR	157-161	IK	NZ
776	T.: CROUCHED BEHIND SOFA-TABLE	157-161	IK	NZ
777	G.: CROUCHED BEHIND SOFA-TABLE	157-161	IK	NZ
779	V.: CROUCHED DOWN ON FOOT OF STAIRS	157-161	IK	NZ

56	W. STANDS ON THRESHOLD	161	IK	
102	J. STANDS BACK TO AUDIENCE	161	IK	
125	W.: AT STAIRS	161	IK	
198	D.: ON STAIRS	161	IK	
202	F.: AT LOVE-SEAT	161	IK	
227	F.: AT TABLE	161	IK	
253	M.: ON LANDING	161	IK	
302	C.: IN DOORWAY	161	IK	
314	C.: BEHIND SOFA	161	IK	
322	C.: BY DESK	161	IK	
323	J.: BEHIND SOFA	161	IK	
334	C. ARRIVES AT BOTTOM OF STAIRS	161	IK	
361	F.: BY STAIRS	161	IK	
410	F.: ON STAIRS	161	IK	
411	F.: AT BOTTOM OF STAIRS	161	IK	
475	M.: AT SOFA	161	IK	
528	V. : AT SOFA	161	IK	
533	F. HAS REACHED TELEPHONE	161	IK	
651	G.'S BACK TO AUDIENCE	161	IK	
824	D.'S BACK TO AUDIENCE	161	IK	
858	C.: AT WINDOW	161	IK	
959	J.: AT WINDOW	161	IK	
1015	M.: BY CHAIR	161	IK	
1111	D.: AT WINDOW	161	IK	
773	F.: STANDING BEHIND CURTAIN	161	IK	NZ
774	S.: STANDING BEHIND PILLAR	161	IK	NZ
778	C.: OUTSIDE DOUBLE DOORS	161	IK	NZ
123	S.: CLOSE IN TO W.	162	IK	
436	W.: BESIDE T.	162	IK	
502	V.: BETWEEN G. AND W.	162	IK	
918	W.: ASIDE	162-218	IK	NZ
1068	D.: ASIDE	162-218	IK	NZ
194	S.'S BEARD	173	IK	
178	W.: SMARTLY DRESSED	180	IK	NZ
1169	GR.: POSHED UP	180	IK	NZ
345	M.: IN EVENING DRESS	181	IK	
363	G.: IN DINNER JACKET	181	IK	
491	D.: IN EVENING DRESS	181	IK	
409	F.'S TROUSERS SLUNG ON VERY HURRIEDLY	181	IK	NZ
558	S.: IN ILL-FITTING DINNER JACKET	181	IK	NZ
337	F.: IN PANTS, SHIRT, DRESSING GOWN	181-182	IK	NZ
53	W.: IN DEER-STALKER, PLUS-FOURS	181-183	IK	NZ
708	BOWLER HAT	183	IK	
147	GLOVES	185	IK	

786	EARRING	186	IK	
815	NEW EARRINGS	186	IK	
1153	RING	186	IK	SY
1159	RING	186	IK	SY
785	D.'S RIGHT EARRING FLIES OFF	186-189	IK	NZ
711	MUNCHING PAUSE	201	IK	
154	VOICES OFF-STAGE CEASE	201	IK	NZ
159	S. IS ABOUT TO SPEAK	201	IK	NZ
962	J. DOES NOT ANSWER	201	IK	NZ
1033	AWKWARD PAUSE	201	IK	NZ
1036	ANOTHER PAUSE	201	IK	NZ
1097	V. KEEPS SILENT	201	IK	NZ
139	C. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
743	PAUSE	201	IK	SG
992	S. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
1032	S. DOES NOT REPLY	201	IK	SG
33	DEEP HUSH	202	IK	NZ
39	GREAT SILENCE	202	IK	NZ
41	HUSH	202	IK	NZ
948	DEAD SILENCE	203	IK	NZ
733	D. TALKS OVER VOICE ON WIRELESS	212	IK	NZ
737	D. TALKS OVER VOICE ON WIRELESS	212	IK	NZ
70	W. SHOUTS AFTER C.	212	IK	SG
389	M. CALLS	212	IK	SG
390	F. SHOUTS THROUGH OPEN DOOR	212	IK	SG
391	M. SHOUTS	212	IK	SG
392	F. SHOUTS	212	IK	SG
393	M. SHOUTS	212	IK	SG
394	F. SHOUTS	212	IK	SG
519	W.: LOUDLY	212	IK	SG
1124	W. SHOUTS	212	IK	SG
23	J. CHEERS IN HER OWN SMALL WAY	212	NZ	SG
1114	G.: CHANTING	212-211	IK	SG
25	VOICE DRONES ON INAUDIBLY	212-217	IK	NZ
71	VOICE DRONES ON	212-217	IK	NZ
122	VOICE STILL DRONES ON OUTSIDE	212-217	IK	NZ
20	VOICE RISES TO CLIMAX	212-217	IK	SG
331	C.: MORE POMPOUS	214	IK	NZ
467	T.: DECIDEDLY	214	IK	NZ
1104	C.: GENTLY	214	IK	NZ
1107	V.: EMOTIONALLY	214	IK	NZ
1117	D.: IRRITABLY	214	IK	NZ
284	D.: ARGUING WITH F.	214-212	IK	NZ
655	G.: OUTRAGED	214-212	IK	NZ

718	G.: SHORTLY	215	IK NZ
1081	GR.: SUDDENLY	215	IK NZ
1020	F. EXPLAINS TO M.	217-218	IK
109	C. ANNOUNCES	217-218	IK SG
397	C. ANNOUNCES	217-218	IK SG
330	C.: AT TELEPHONE	218	IK
341	F.: AT TELEPHONE	218	IK
370	G. ADDRESSES C.	218	IK
426	W. ADDRESSES F.	218	IK
511	F.: AT TELEPHONE	218	IK
513	G.: AT TELEPHONE	218	IK
516	G.: AT TELEPHONE	218	IK
955	D.: AT TELEPHONE	218	IK
1018	F.: AT TELEPHONE	218	IK
1115	F.: AT TELEPHONE	218	IK
1125	G.: AT TELEPHONE	218	IK
5	NOISE OUTSIDE	220	IK NZ
355	J. GIGGLES	221-211	IK NZ
594	J. GIGGLES	221-211	IK NZ
347	M. BURSTS OUT LAUGHING	221-212	IK NZ
457	T. LAUGHS A LITTLE WILDLY	221-212	IK NZ
474	T. LAUGHS HYSTERICALLY WITH W.	221-212	IK NZ
882	T. LAUGHS PRETTILY	221-214	IK NZ
979	M. BURSTS INTO TEARS	222	IK NZ
796	T. SCREAMS	222-211	IK NZ
935	J. GIVES A FEW SOBS	222-212	IK NZ
907	F. CLEARS THROAT	223	IK NZ
21	ROARS OF APPLAUSE AND CLAPPING	224	IK SG
42	ROAR OF APPLAUSE	224	IK SG
79	BURST OF APPLAUSE	224	IK SG
943	T. AND J. SING DISASTROUSLY	231	IK NZ
906	F. SINGS	231	IK SG
908	F. STARTS TO SING AGAIN	231	IK SG
939	V. TRIES NOTE	231	IK SG
940	D. GIVES HIM NOTE	231	IK SG
942	THEY ALL START TO SING	231	IK SG
1	ADAM ROOM	310-311	IK NZ

8	TREE BESIDE TERRACE	321	IK
802	YEW TREE	321	IK
27	DOOR	331	IK
189	DOUBLE DOORS	331	IK
222	SMOKING ROOM DOOR	331	IK
3	FRENCH WINDOWS	332	IK
312	FLAT	333	IK
46	STAIRS	334	IK
4	TERRACE	335	IK
667	PILLAR	336	IK
623	DOOR OPENS	339	IK
52	DOOR OPENS FURTIVELY	339	IK NZ
795	WINDOW SMASHED	339-422	IK NZ
15	TABLE	341	IK
45	ARM-CHAIR	341	IK
48	TEA-TABLE	341	IK
91	WHEEL-TROLLY	341	IK
204	LOVE-SEAT	341	IK
225	SOFA	341	IK
230	CHAIR	341	IK
313	DECK CHAIR	341	IK
321	DESK	341	IK
893	PEDESTAL	341	IK
1007	BREAKFAST TABLE	341	IK
295	BELL ON HANDLE	342	IK
306	CUSHIONS	342	IK
326	TELEPHONE	342	IK
720	WIRELESS	342	IK
723	SWITCH	342	IK
727	TABLE LAMPS	342	IK
857	CURTAIN	342	IK
867	CLOCK	342	IK
892	VASE	342	IK
1005	FRAGMENTS OF VASE	342	IK
2	FAMILY PORTRAITS	342	IK IK
724	LAMPS ON BRACKETS	342-341	IK
791	BRACKET ON LANDING	342-341	IK
7	LOUD SPEAKER	343	IK

6	BLUE POSTER	343	IK SG
891	VASE ON PEDESTAL FLIES TO PIECES	349	IK NZ
910	PICTURE FALLS CROOKEDLY OFF WALL	349	IK NZ
172	TEA	351	IK
262	CIGARETTE	351	IK
366	GIN AND VERMOUTH	351	IK
376	COCKTAIL	351	IK
482	WATER	351	IK
589	DRINK	351	IK
622	GLASS OF WHISKY	351	IK
630	SANDWICHES	351	IK
677	WHITE WINE	351	IK
696	WHISKY	351	IK
1013	CUP OF COFFEE	351	IK
1038	SAUSAGES	351	IK
1061	TOAST	351	IK
13	DISH OF SCONES	351-352	IK
134	CAKE-STAND	351-352	IK
1173	REMNANTS OF SANDWICHES ABOUT W.'S EARS	351-359	IK NZ
37	TRAY OF KNIVES AND SPOONS	352	IK
95	KNIVES	352	IK
101	SALVER	352	IK
176	CUPS	352	IK
263	CIGARETTE CASE	352	IK
354	DRINKS TRAY	352	IK
367	BIG GLASS JUG	352	IK
414	ROUND DECANTER	352	IK
415	SQUARE DECANTER	352	IK
626	EQUIPMENT	352	IK
629	HEAVY TRAY	352	IK
631	PLATES	352	IK
636	TABLE EQUIPMENT	352	IK
674	NAPKIN	352	IK
753	(TRICK) GLASS	352	IK
837	FRAGMENTS OF GLASS	352	IK
575	C. HAS SAUCEPAN ON HEAD	352-131	IK NZ
768	GLASS IN G.'S HAND BROKEN	352-359	NZ NZ
61	BASKET	353	IK
224	BRIEFCASE	353	IK
248	M.'S BAG	353	IK
286	FLY-BOX	353	IK
848	TWO AMMUNITION BAGS	353	IK
55	FISHING NET	354	IK
297	FISHING NET FOR S.	354	IK
844	FOUR TWELVE-BORE SHOT-GUNS	354	IK
846	STALKING RIFLE	354	IK

847	REVOLVER	354	IK
850	W.: BULLETS IN POCKETS	354	IK
981	GR.'S GUN (22 RIFLE)	354	IK
308	NEWSPAPERS	355	IK
310	PERIODICALS	355	IK
78	TROUT	356	IK
162	BIG BELL ON TABLE	356	IK
800	BAT	356	IK
849	HUNTING HORN	356	IK
801	BAT FLIES OUT OF YEW TREE	356-359	IK NZ
640	LIGHTS START TO FADE	363	IK NZ
729	LIGHTS BEYOND WINDOWS CONTINUE TO FADE	363	IK NZ
725	LAMPS COME ON	366	IK
792	BRACKET ON LANDING SWITCHED ON	366	IK
9	CURTAIN RISES	391	SG*
303	CURTAIN	392	SG*
620	CURTAIN	392	SG*
1006	CURTAIN	392	SG*
1174	CURTAIN FALLS	392	SG*
207	BAND OFF-STAGE STOPS	403	IK NZ
65	BELL CLANGS	421	IK SG
66	BELL CLANGS AGAIN	421	IK SG
386	BELL RINGS OFF-STAGE	421	IK SG
505	TELEPHONE RINGS	421	IK SG
954	TELEPHONE RINGS	421	IK SG
327	TELEPHONE RINGS	421	NZ SG
572	CRASH OF BREAKING VASE	422	IK NZ
767	CRACK FROM OUTSIDE	422	IK NZ
784	ANOTHER RIFLE SHOT	422	IK NZ
794	SHOT RINGS OUT	422	IK NZ
890	REVOLVER GOES OFF	422	IK NZ
909	SHOT RINGS OUT	422	IK NZ
949	TWO SHOTS RING OUT	422	IK NZ
1123	S. FIRES	422	IK SG
155	BRASS BAND STARTS PLAYING	431	IK NZ
950	'KILL' SOUNDED ON HUNTING HORN	431	IK SG
1135	CHURCH BELLS	432	IK SG

Peter Barnes

The Ruling Class

Personenverzeichnis (Abkürzungen)

A. : M.'s Assistant

B. : Brockett (Detective Inspector)

CH. : Sir Charles Gurney (E.'s uncle)

CL. : Lady Claire Gurney (CH.'s wife)

D. : Dinsdale Gurney (CH.'s son)

E. : 14th Earl of Gurney

F. : Fraser (Detective Sergeant)

G. : Grace Shelley (CH.'s mistress, E.'s wife)

H. : Dr Paul Herder (Psychiatrist)

L. : Bishop Lampton

M. : McKyle ("High Voltage Messiah")

MP. : Matthew Peake (Solicitor)

PJ. : Mrs. Piggot-Jones (Visitor)

T. : Daniel Tucker (Butler)

TM. : Toastmaster

TR. : Kelso Truscott (Master in Lunacy)

TW. : Mrs. Treadwell (Visitor)

13E. : 13th Earl of Gurney

SEITE	3			
1	THREE DISTINCT RAPS	423	SG	SG
2	CURTAIN RISES	391	SG*	
3	SPOT	364	SG*	
4	13E. STANDS AT BANQUETING TABLE	151	IK	
5	13E.: IN FULL EVENING DRESS AND MEDALS	181-186	IK	SY
6	BANQUETING TABLE	341	IK	
7	SILVER COFFEE POT	352	IK	
8	HALF-FILLED WINE GLASS	352	IK	
9	TM. STANDS BESIDE 13E.	162	IK	
10	TM.: IN SCARLET JACKET AND SASH	181-186	IK	SY
11	GAVEL	356	IK	
12	13E. RAISES GLASS	134	IK	SG
13	13E. DRINKS	122-351	IK	
14	NATIONAL ANTHEM	431	IK	SG
15	13E. COMES RIGIDLY TO ATTENTION	151-103	IK	SG
16	TM. EXITS	142	IK	
17	TABLE TAKEN OFF	341-382	SG*	
18	ANTHEM ENDS	403	IK	
19	LIGHTS UP	361	SG*	
20	ORNATE FOUR-POSTER BED	341	IK	
21	WARDROBE	341	IK	
22	DOOR	331	IK	
23	T.: BUTLER'S UNIFORM	180	IK	SY
24	T.: AGED	112	IK	NZ
SEITE	4			
25	T. CREAKINGLY LAYS OUT DRESSING-GOWN	134	IK	NZ
26	13E.'S DRESSING-GOWN	181	IK	
27	13E. UNDRESSES	134	IK	
28	13E. DROPS JACKET ABSENTLY ON FLOOR	134	IK	NZ
29	T. PAINFULLY PICKS UP JACKET	134-156	IK	NZ
30	13E. SITS ON EDGE OF BED	130-152	IK	
31	T. KNEELS	130-157	IK	
32	T. TAKES OFF 13E.'S SHOES	134	IK	
33	13E.'S SHOES	184	IK	
34	13E. UNDOES TROUSERS	134	NZ	
35	T. GETS UP SLOWLY	130-151	IK	NZ
36	T. CROSSES TO WARDROBE WITH CLOTHES	143-134	IK	
SEITE	5			
37	13E. AND T. LOOK AT EACH OTHER	121-121	NZ	SG
38	T. COMES BACK WITH LEATHER CASE	143-134	IK	
39	FLAT LEATHER CASE	353	IK	
40	T. OPENS LEATHER CASE	134	IK	
41	13E.: DEEP IN THOUGHT	120	IK	NZ
42	FOUR COILS OF ROPE	354	NZ	
43	13E.: LOOKING	121	IK	
44	T. TAKES SILK ROPE	134	NZ	
45	T. GOES ROUND TO PAIR OF STEPS	143	IK	
46	PAIR OF STEPS	341	IK	
47	T. PLACES STEPS UNDER CROSS-BEAM	143-134	IK	
48	T. CLIMBS UP WITH ROPE	144-134	IK	
49	13E.: MUSING	215	IK	NZ
50	T. TIES ROPE TO HOOK ON CROSS-BEAM	134	IK	
51	HOOK ON CROSS-BEAM	356	IK	
52	ROPE HANGING DOWN IN A NOOSE	354	IK	
53	13E. PEERS UP	121-131	IK	

SEITE 6			
54	T. COMES DOWN	145	IK
55	T. EXITS	142	IK
56	13E. HUMS TO HIMSELF	231-212	IK NZ
57	13E. GOES TO WARDROBE	143	IK
58	13E. BRINGS OUT CLOTHES	134	IK
59	THREE-CORNERED COCKED HAT	183	NZ SY
60	SWORD IN A SCABBARD	354	NZ SY
61	WHITE TUTU BALLET SKIRT	181	NZ SY
62	13E. PUTS TUTU ON	134	IK
63	13E. DELICATELY FLOUNCES OUT TUTU	135	NZ NZ
64	13E. STRAPS SWORD TO HIS SIDE	134	IK
65	13E. PUTS ON HAT	134	IK
66	13E.: DRESSED IN HAT, TUTU, UNDERWEAR	181-182	IK NZ
67	13E. CURTSEYS	130-156	NZ SG
68	13E. MOVES TOWARDS STEPS	143	IK
69	13E. TREMBLES IN ANTICIPATION	130	IK NZ
70	13E. CLIMBS UP STEPS	144	IK
71	13E. STANDS UNDER NOOSE	161	IK
72	13E. COMES TO ATTENTION	151-103	IK SG
SEITE 7			
73	13E. SLIPS NOOSE OVER HEAD	134	NZ IK
74	13E. TREMBLES	130	IK NZ
75	13E. STEPS OFF TOP OF STEPS	145	IK
76	13E. DANGLES	154	IK
77	13E. BEGINS TO TWITCH	130	IK
78	13E. BEGINS TO JUMP	146	IK
79	13E. PUTS FEET BACK ON STEPS	144	IK
80	13E.: GASPING	223	IK NZ
81	13E. LOOSENS NOOSE	134	IK
82	13E. TREMBLES HOARSELY	130	IK NZ
83	13E. GLANCES TOWARDS DOOR	121-131	IK NZ
84	13E. REVERENTLY PLACES NOOSE OVER HEAD	134	NZ NZ
85	13E. EXCITEDLY DRAWS SWORD	134	IK NZ
86	13E.: LUSTFUL GURGLE	223-211	IK NZ
87	13E. STEPS OFF	145	IK
88	13E. KNOCKS OVER STEPS	137	IK NZ
89	13E. DANGLES HELPLESS	154	IK NZ
90	13E. DROPS SWORD	134	IK
91	13E. TRIES TO TEAP NOOSE FREE	134	IK
92	13E. GESTURES FRANTICALLY	134	IK NZ
93	EVERY MUSCLE BEGINS TO TREMBLE	130	IK NZ
94	13E.'S LEGS JACK-KNIFE UP TO STOMACH	136	IK NZ
95	LEGS JACK-KNIFE WITH INCREASING SPEED	136	IK NZ
96	SPASMS REACH CLIMAX	130	IK NZ
97	SPASMS SUDDENLY STOP	154-103	IK NZ
98	13E.'S BODY GOES LIMP	154-103	IK NZ
99	13E.'S BODY SWAYS GENTLY ON ROPE	130	IK NZ
100	DISCREET KNOCK	224	IK SG
101	DOOR OPENS SLIGHTLY	339	IK NZ
102	T. SHUFFLES IN WITH TRAY	141-134	IK NZ
103	TRAY WITH WHISKY AND SODA	351-352	IK
104	T. SEES 13E.	121	IK
105	BLACKOUT	362	SG*
106	CURTAIN	392	SG*
SEITE 11			
107	CHURCH ORGAN THUNDERS	431	IK SG
108	CURTAIN PARTS ENOUGH TO REVEAL L.	391	SG*

109	L.: IN COPE, SURPLICE, STOLE, MITRE	180	IK SY
110	PALL BEARERS CROSS SLOWLY	143	IK NZ
111	TOP-HATS AND MORNING-COATS	180	IK SY
112	PALL BEARERS BEAR COFFIN	134-132	IK
113	COFFIN	356	IK
114	GURNEY BANNER ON COFFIN	356	IK SY
115	L. CHANTS	211	IK SG
116	PALL BEARERS EXIT	142	IK
117	CURTAIN OPENS	391	SG*
118	RELATIVES: DRESSED IN BLACK	180	IK SY
119	RELATIVES STAND GROUPED	162	IK
120	ALL SING:'ALL THINGS BRIGHT...'	231	IK
121	L. DISROBES	134	IK
122	L. HANDS T. COPE, SURPLICE, MITRE	134	IK
123	L.: SHRUNK TO SMALL OLD MAN	111-112	IK NZ
124	L.: BALD-HEADED	174	IK
125	L.: IN DOG-COLLAR AND GAITERS	180	IK SY
126	LAST NOTE OF HYMN DIES AWAY	203	IK
127	T. STAGGERS OFF WITH ROBES	142-134	IK NZ
128	L. SMOOTHS DOWN NON-EXISTENT HAIR	134-174	IK NZ
129	L. WADDLES ELSEWHERE	143	IK NZ

SEITE 12

130	DRAWING ROOM: SEVENTEENTH CENTURY	310-311	IK NZ
131	HIGH DOUBLE FRENCH-WINDOWS, CURTAINED	332-344	IK
132	NARROW GALLERY	335	IK
133	SMALL STAIRWAYS	334	IK
134	PORTRAITS OF PAST EARLS	342	IK IK
135	WIDE DOUBLE-DOORWAY	331	IK
136	GURNEY CREST	342	IK SY
137	DOOR	331	IK
138	BELL-ROPE	342	IK
139	SOFA AND CHAIRS	341	IK
140	DESK, CHAIR, COFFEE-TABLE	341	IK
141	CL.: ON SOFA	152	IK
142	LONG BLACK CIGARETTE HOLDER	352	IK NZ
143	LONG BLACK VELVET GLOVES	185	NZ
144	CH. STANDS RAMROD STIFF, LEGS APART	151-103	IK NZ
145	D. LOUNGES ON ARM OF SOFA	152	IK NZ
146	D. PICKS HIS NOSE ELEGANTLY	135-124	IK NZ
147	L. JOINS OTHERS	143-162	IK
148	L.: ASTHMATICALLY	223	IK NZ
149	CH.: SLIGHTLY EXASPERATED	214	IK NZ

SEITE 13

150	L. SITS DOWN	130-152	IK
151	D.: THOUGHTFULLY	215	IK NZ
152	CL.: MALICIOUSLY	214	IK NZ
153	L.: BETWEEN GASPS, PUZZLED	214-216	IK NZ
154	CH. STROKES HIS MOUSTACHE	135	IK NZ
155	CH.'S MOUSTACHE	173	IK
156	L. SITS UP	130	IK NZ
157	T. ENTERS	141	IK

SEITE 14

158	T. STEPS ASIDE	143-162	IK SG
159	MP. ENTERS	141	IK
160	MP.: ROUND SHOULDERS	132	IK NZ
161	MP.: DESSICATED, DEFERENTIAL MAN	110	IK NZ
162	WINGED COLLAR, TRILBY	181-183	IK

163	MP. GIVES T. TRILBY	134	IK	
164	BRIEFCASE	353	IK	
165	MP. TAPS BRIEFCASE SIGNIFICANTLY	135	IK	SG
166	T. STANDS DISCREETLY IN THE BACKGROUND	151-161	IK	SG
167	T. HOLDS MP.'S TRILBY	134	IK	
168	T. SITS ON EDGE OF CHAIR	130-152	NZ	SG
169	MP. CROSSES TO DESK	143	IK	
170	MP. TAKES OUT DOCUMENTS	134	IK	
171	LEGAL DOCUMENTS	355	IK	
172	MP. PURSES LIPS IN DISTASTE	122	NZ	SG
173	ALL EYES ON MP.	121	IK	NZ
174	MP. PUTS ON SPECTACLES	134	IK	
175	HORN-RIMMED SPECTACLES	356	IK	
176	MP.: DRY MONOTONE	214-216	IK	NZ

SEITE 15

177	MURMURS OF SURPRISE	217-212	IK	NZ
178	NO REACTION FROM T.	103	IK	NZ
179	T. SHOOTS OFF CHAIR	130-151	IK	NZ
180	T. JUMPS CLUMSILY INTO AIR	146	NZ	NZ
181	T. CLICKS HEELS TOGETHER	137-422	NZ	NZ
182	T. FLICKS MP.'S TRILBY ON TO HIS HEAD	134	NZ	NZ
183	T. GLEEFULLY CAPERS FORWARD	143-147	NZ	NZ
184	T. SINGS IN A CROAK	231-223	IK	NZ
185	T. GIVES GOUTY HIGH KICK	136	NZ	NZ
186	T. OGLES CL.	121	NZ	SG
187	T. FLINGS OPEN DOOR	134	NZ	NZ
188	T. LEAPS RAGGEDLY OUT	142-146	NZ	NZ
189	T. HOLDS ARMS HIGH	133	NZ	NZ
190	CRASH OFF	422	IK	NZ
191	CACKLE OF LAUGHTER	221-214	NZ	NZ
192	SILENCE IN THE ROOM	201	IK	NZ
193	CH.: SLOWLY	215	IK	NZ

SEITE 16

194	CH.: STUNNED	216	IK	NZ
195	CH.: GRIMLY	214	IK	NZ
196	MP.: DIFFIDENTLY	214	IK	NZ
197	ALL START SHOUTING ANGRILY	214-212	IK	NZ
198	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
199	T. IS SMOKING A CIGAR	122-351	NZ	SG
200	CIGAR	351	IK	SY
201	T. DISAPPEARS	142	IK	
202	T. REAPPEARS IMMEADIATELY WITH VASE	141-134	IK	
203	LARGE VASE	342	IK	
204	T. HOLDS UP VASE	134-133	IK	
205	T. DELIBERATELY DROPS VASE ON FLOOR	134-349	NZ	SG
206	LOUD CRASH	422	IK	SG
207	SHOUTING STOPS	201	IK	NZ
208	ALL TURN IN ASTONISHMENT	130-162	IK	NZ
209	T. TAKES CIGAR OUT OF HIS MOUTH	134	IK	SG
210	T.: CALM, RESPECTFUL TONE	214-216	IK	SG
211	SURPRISED GASPS	223	IK	NZ
212	T. STEPS TO ONE SIDE	143-162	IK	SG
213	APPROACHING FOOTSTEPS	225	IK	NZ
214	ALL EYES ON DOOR	121	IK	NZ
215	L.'S ASTHMA: PAINFULLY PRONOUNCED	223	IK	NZ
216	THIN, HIGH-PITCHED SCREECH	222-211	IK	NZ
217	E. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
218	E.: TUNIC,CORD,GIRDLE,COWL,SANDALS	180	NZ	SY

219	E.: TALL AND ASCETIC	110-111	IK NZ
220	E.: SENSITIVE FACE	120	IK NZ
221	E.: FAIR BEARD	173	IK
222	E.: GENTLY	214-212	IK NZ
223	E.: MAGNETIC PERSONALITY	110	IK NZ
224	E.'S HANDS CLASPED IN SLEEVES	134	IK SY
225	E. CROSSES	143	IK
SEITE	17		
226	CH. LOOKS UNCOMFORTABLE	120	IK NZ
227	E. TURNS TO L.	130-162	IK
228	L.: SPEECHLESS WITH ASTHMA	201-223	IK NZ
229	L. CAN ONLY WAVE E. AWAY FEEBLY	134	IK SG
230	E. SMILES	122	IK NZ
231	CL. LOOKS AT CH.	121	IK SG
232	MP. MOVES SILENTLY TOWARDS DOOR	143	IK NZ
233	E. GESTURES GENTLY	134	IK SG
234	MP.: EMBARRASSED	120	IK NZ
235	MP. BEGINS AWKWARDLY TO KNEEL	130-157	IK SY
236	CL. SMILES SLIGHTLY	122	IK NZ
237	CL. JOINS MP. AND T. ON HER KNEES	130-157	IK SY
238	CH.: ABOUT TO PROTEST	201	IK NZ
239	CH.: CLENCHING HIS JAW	122	IK NZ
240	CH. KNEELS	130-157	IK SY
241	CH. PULLS D. DOWN	134	IK NZ
SEITE	18		
242	L. FIGHTS OFF ASTHMA ATTACK	134-122	IK NZ
243	INHALER	356	IK
244	LIGHTS DIM DOWN TO SPOT	363-364	SG*
245	E. HOLDS OUT HAND IN BLESSING	134-133	NZ SG
246	ALL LOOK UP AT E. IN HORROR	121-131	IK NZ
247	STRANGLED CRY FROM L.	222-213	IK NZ
248	L. SLIPS OFF CHAIR	130	IK NZ
249	L. THUDS UNCONSCIOUS ON FLOOR	130-153	IK NZ
SEITE	19		
250	PLAIN WHITE BACKING LOWERED	322-381	SG*
251	CH. AND H. ENTER	141	IK
252	CH. AND H. STAND IN FRONT OF SCREEN	161	IK
253	H.: THIN MAN WITH A COLD MANNER	110-111	IK NZ
254	CH.: QUICKLY	215	IK NZ
SEITE	20		
255	CH.: TESTILY	214	IK NZ
256	H. NODS	131	IK SG
257	CH. AND H. BEGIN TO WALK SLOWLY	143	IK NZ
258	SPOT FOLLOWS CH. AND H.	365	SG*
259	WHITE BACKING TAKEN UP	322-382	SG*
260	E.: STANDING IN SAME PLACE AS BEFORE	161	IK
261	CH.: SUSPICIOUSLY	216	IK NZ
262	CH. AND H. EXIT	142	IK
SEITE	21		
263	E. LOOKS AFTER H. AND CH.	121-131	IK
264	E. MAKES CIRCULAR MOTION WITH HAND	134	IK SG
265	LIGHTS COME UP	361	SG*
266	CL. LISTENS ATTENTIVELY	120	IK NZ
267	CL. : ON SOFA	152	IK
268	E. OPENS ARMS MIMICKING TED LEWIS	133	NZ IK

269	E. MIMES PUTTING ON HAT	134	NZ	IK
270	E. TWIRLS IMAGINARY STICK	134	NZ	IK
SEITE	22			
271	E. STARTS TAKING OFF MONK'S HABIT	134	IK	
SEITE	23			
272	E.: IN TROPICAL SUIT AND ETON TIE	181-186	NZ	NZ
273	E.'S HAIR CASCADES OVER SHOULDER	174	SY	NZ
274	T. STANDS IN DOORWAY	141	IK	
275	CH. COMES BEHIND T. WITH BRIEFCASE	141-134	IK	
276	BRIEFCASE	353	IK	
277	CH. IMPATIENTLY BRUSHES PAST	143-162	IK	NZ
278	T. GRABS BOTTOM OF CH.'S JACKET	134	NZ	
279	T. JERKS CH. BACK	134	NZ	
280	T.: UNRUFFLED	216	NZ	NZ
281	T. STEPS ASIDE	143-162	IK	SG
282	CH. RUSHES INTO ROOM	141	IK	NZ
283	CH.: FURIOUS	120	IK	NZ
284	T. EXITS	142	IK	
285	T. REAPPEARS	141	IK	
286	T. DISAPPEARS AGAIN	142	IK	
287	CH. OPENS BRIEFCASE	134	IK	
288	CH. TAKES OUT DOCUMENT	134	IK	
289	DOCUMENT	355	IK	
290	E. CROSSES	143	IK	
291	E. PUTS ON GLASSES	134	IK	
292	GLASSES	356	IK	
SEITE	24			
293	CH.: HASTILY	215	NZ	NZ
294	E. SIGNS WITH A FLOURISH	134	NZ	NZ
295	CH. GLANCES TRIUMPHANTLY AT CL.	121-120	NZ	SG
296	T. ENTERS WITH ROBES AND CORONET	141-134	IK	
297	ROBES AND CORONET	180	IK	SY
298	E.: FIERCELY	214-212	IK	NZ
299	E. STROKES FOREHEAD	134-123	IK	NZ
300	T. INDICATES ROBES	135	IK	SG
301	E. WARMLY EMBRACES CH.	133-130	NZ	SY
302	E. GESTURES TO ROBES	134	NZ	SG
SEITE	25			
303	T. DUMPS ROBES	134	NZ	
304	E. AND T. MOVE TO FRENCH-WINDOWS	143	IK	
305	E. EXITS WITH T.	142	IK	
306	CL. AND CH. LOOK AFTER E.	121-131	IK	NZ
307	CH.: EXPLODING	214-212	IK	NZ
308	E. POPS HEAD BACK	131	IK	
309	E. EXITS AGAIN	142	IK	
310	CH.: TREMBLING WITH RAGE	214	IK	NZ
311	CH. POINTS AFTER E.	135	IK	SG
312	LIGHTS DOWN	362	SG*	
SEITE	26			
313	SPOT	364	SG*	
314	METAL SUN	343	IK	
315	FOOTLIGHTS UP	364	SG*	
316	T. AND E. ENTER	141	IK	
317	E. CROUCHES DOWN	130-157	IK	
318	E. HOLDS EAR TO IMAGINARY FLOWER	127-131	IK	NZ

```
  319  T. TAKES OUT HIP-FLASK                          134      IK
  320  HIP-FLASK                                       352      IK
  321  E. STRETCHES OUT HAND                           134-133  IK SG
  322  T. DRINKS                                       122-351  IK
  323  E. STRAIGHTENS UP                               130-151  IK NZ

SEITE  27
  324  E. SHAKES HIMSELF VIGOROUSLY                    130      IK NZ
  325  E. TURNS ABRUPTLY                               130-162  IK NZ
  326  E. WALKS AWAY                                   143      IK
  327  E. DISAPPEARS                                   142      IK
  328  T. LOOKS AFTER E.                               121-131  IK
  329  T. SWAYS SLIGHTLY                               130      IK NZ
  330  T. CACKLES                                      221-214  IK NZ
  331  T. DRINKS                                       122-351  IK
  332  T.: GLOOMILY                                    214      IK NZ
  333  T. BECKONS CONFIDENTIALLY                       134      SG SG
  334  T. COMES TO ATTENTION                           151-103  IK SG
  335  T. SINGS:'RAISE THE SCARLET STANDARD'           231      IK
  336  SPOT OUT                                        362      SG*
  337  T. EXITS                                        142      IK

SEITE  28
  338  LIGHTS UP ON E.                                 364      SG*
  339  E.: CRUCIFIED ON CROSS                          154      NZ IK
  340  WOODEN CROSS                                    343      SY IK
  341  T. HEARD SINGING FAINTLY OFF                    231-212  IK NZ
  342  LIGHTS UP                                       361      SG*
  343  CL. IS STANDING BY SOFA                         161      IK
  344  CL. IS SMOKING NERVOUSLY                        122-351  IK NZ
  345  CL. STARES UP AT E.                             121-131  IK NZ
  346  NO RESPONSE FROM E.                             201      IK NZ
  347  T. COMES IN PUSHING TEA-TROLLEY                 141-134  IK
  348  TEA-TROLLEY                                     341      IK
  349  T. CROSSES TO CL.                               143-162  IK
  350  T. WINCES AT EVERY SOUND                        130      IK NZ
  351  T. POURS SHAKILY                                134      IK NZ
  352  D. ENTERS                                       141      IK
  353  D.: FLUSTERED                                   120      IK NZ
  354  D. SHOOTS SIDELONG GLANCE AT T.                 121      IK NZ
  355  T.: TOO BUSY POURING TO REACT                   103      IK NZ
  356  T. SHUDDERS WITH NAUSEA                         130      IK NZ

SEITE  29
  357  T. HANDS D. TEA                                 134      IK
  358  TEA                                             351      IK
  359  CL. GESTURES BEHIND T.                          134-162  IK SG
  360  D. TURNS                                        130-162  IK
  361  D.: INVOLUNTARY CRY OF FRIGHT                   222      IK NZ
  362  D. NOTICES E. ON CROSS                          121      IK
  363  D. SPILLS SOME TEA                              134-359  IK NZ
  364  T.: TETCHILY                                    214      IK NZ
  365  T. WIPES CARPET WITH FOOT                       137      NZ NZ
  366  CARPET                                          342      IK
  367  T. WALKS UP TO CROSS                            143-162  IK
  368  E. TWISTS ROUND                                 130      IK NZ
  369  E. CLAMBERS OFF CROSS                           145      IK NZ
  370  E. PUTS HANDS TOGETHER, INDIAN STYLE            134-134  NZ SG

SEITE  30
```

371	T. UNCOVERS DISH	134	IK	
372	DISH OF MUFFINS	351-352	IK	
373	T. SWAYS SLIGHTLY	130	IK	NZ
374	T. EXITS	142	IK	
375	E. CALLS	212	IK	SG
376	T. HEARD MUTTERING AGREEMENT OFF	217-212	IK	NZ
377	E. EATS MUFFIN	122-351	IK	
378	CL. AND D. EXCHANGE UNEASY GLANCES	121-121	IK	SG
379	E. MIMES BLESSING	134	NZ	IK
380	E. CHANTS	211	NZ	IK
381	E. SINGS	231	IK	
382	E.: DOWN ON HEELS	137-157	NZ	IK
383	E.: UP ON TOES	137-151	NZ	IK
384	E. DANCES ROUND IN EXUBERANT RAGTIME	143-147	IK	NZ
385	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
386	PJ. AND TW.: SOLID, MIDDLE-AGED WOMEN	110-112	IK	NZ
387	CL. GLARES ANGRILY AT D.	121-120	IK	SG
388	D.: HORRIFIED	120	IK	NZ
389	PJ., TW., T. SWEEP ALONG STAGE WITH E.	143-162	NZ	IK
390	E., PJ., TW., T. : SINGING	231	NZ	IK
391	E., PJ., TW., T.: DANCING	143-147	NZ	IK
392	E., PJ., TW., T.: IN CHORUS LINE	162	NZ	IK

SEITE 31

393	ALL: ARMS OUTSTRETCHED TO AUDIENCE	133	NZ	IK
394	PJ., TW., T.: PUZZLED	120	IK	NZ
395	E.: WITHOUT PAUSE	215	IK	NZ
396	TW.: DUMPY WOMAN	111	IK	NZ
397	STRAW HAT WITH WAX FRUIT	183	IK	
398	TW. GIVES DAZED SMILE	122	IK	NZ
399	PJ.: BONEY	111	IK	NZ
400	TWEEDS AND TRILBY	181-183	IK	
401	PJ.: BEWILDERED GRUNT	223-211	IK	NZ
402	T. CLUTCHES HEAD	134-131	IK	NZ
403	T. WEAVES HIS WAY OUT	142	IK	NZ
404	TW. RECOVERS NATURAL OBSEQUIOUSNESS	214	IK	NZ
405	TW.: DELIGHTED	120	IK	NZ
406	GURGLES OF DELIGHT	223-211	IK	NZ
407	TW. POURS	134	IK	
408	D. LOOKS UNCERTAIN	120	IK	NZ
409	CL. WATCHES WITH INCREASING TENSION	121-120	IK	NZ
410	CL.: LOW	212	IK	SG
411	D. HURRIES OUT	142	IK	NZ

SEITE 32

412	E.: OFF-HANDED	216	IK	NZ
413	E.: SADLY	214	IK	NZ
414	TW. GIGGLES	221-211	IK	NZ
415	E. CASUALLY TAKES WAX GRAPES FROM HAT	134	NZ	NZ
416	BUNCH OF IMITATION WAX GRAPES FROM HAT	186	IK	NZ
417	E. EATS WAX GRAPES	122-186	NZ	NZ
418	E. CROSSES HANDS ON CHEST	134-130	NZ	SG
419	TW.: FRIGHTENED	214	IK	NZ
420	TW. AND PJ. BACK TOWARDS DOOR	143-162	IK	NZ
421	D. HEARD CALLING	212	IK	SG
422	E. ADVANCES AFTER TW. AND PJ.	143-162	IK	

SEITE 33

423	PJ. RETREATS	143-162	IK	
424	TW. AND PJ. TURN	130-161	IK	

425	TW. AND PJ. PLUNGE FOR DOOR	143	IK	NZ
426	TW. AND PJ.: FROZEN IN MID-FLIGHT	151-104	IK	NZ
427	TW. AND PJ. SEE CROSS	121	IK	
428	CRIES OF FEAR	222	IK	NZ
429	TW. AND PJ. RUSH OFF	143	IK	NZ
430	CH. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
431	CH. IS FLATTENED BY PJ. AND TW.	130-153	NZ	
432	PJ. AND TW. CHARGE OUT INTO PASSAGE	142	IK	NZ
433	E. FOLLOWS PJ. AND TW.	142	IK	
434	E. HEARD CALLING	212	IK	SG
435	CH. PICKS HIMSELF UP	130-151	IK	
436	CL. GESTURES EXPRESSIVELY	134	IK	SG
437	D. RE-ENTERS	141	IK	

SEITE 34

438	CL.: SARCASTICALLY	214	IK	NZ
439	E. ENTERS	141	IK	
440	E. PLAYS FLUTE	122-431	IK	
441	FLUTE	356	IK	
442	CH. AND CL. CHUCKLE TO THEMSELVES	221-212	IK	NZ
443	CH. AND CL. IMMEDIATELY STOP CHUCKLING	202	IK	NZ
444	CL.: SCEPTICALLY	216	IK	NZ
445	CH. LOOKS ACROSS DOUBTFULLY AT C.	121-120	IK	SG
446	CL. SHAKES HEAD	131	IK	SG
447	E. WALKS AWAY	143	IK	
448	E. PLAYS 'DRINKING SONG'	122-431	NZ	NZ

SEITE 35

449	D.: SLOWLY	215	IK	NZ
450	E. EXITS	142	IK	
451	D. AND CH. EXCHANGE LOOKS	121-121	IK	SG
452	D. AND CH. RUSH AFTER E.	142	IK	NZ
453	BLACKOUT	362	SG*	

SEITE 36

454	SPOT UP	364	SG*	
455	WHITE SCREEN	322	SG*	
456	CL. AND H.: TOGETHER	162	IK	

SEITE 37

457	WHITE SCREEN TAKEN UP	322-382	SG*	
458	LIGHTS UP	361	SG*	
459	CL. AND H. MOVE INTO DRAWING ROOM	143	IK	
460	DRINKS	351	IK	
461	T. POURS DRINKS	134	IK	
462	H.: PUZZLED	216	IK	NZ
463	H.: BEWILDERED	216	IK	NZ
464	CL. SMILES	122	IK	NZ
465	T. HANDS H. AND CL. DRINKS	134	IK	
466	T. DRINKS	122-351	NZ	NZ
467	CH. AND D. ENTER	141	IK	
468	CH. AND D. ARGUE WITH E.	214-212	IK	NZ
469	D. GESTURES WITH BOOK	134-350	IK	SG
470	BOOK	355	IK	

SEITE 38

471	CL. TAKES BOOK FROM D.	134	IK	
472	CL. OPENS BOOK	134	IK	
473	CL. SHOWS BOOK TO E.	134	IK	SG
474	E. TAKES BOOK	134	IK	

475	E.: STERNLY	214	IK NZ
476	E. MAKES CIRCULAR MOVEMENT WITH HAND	134	IK SG
477	H.: WITH SATISFACTION	214	IK NZ
478	E. STARTS TO UNZIP FLIES	134	IK NZ
479	E. HOLDS OUT HAND	134-133	IK SG

SEITE 39

480	CL. STARTS TO SAY SOMETHING	201	IK NZ
481	H. GESTURES	134	IK SG
482	H. NODS TO D.	131	IK SG
483	D. DRAGS TABLE TO CENTRE OF ROOM	143-134	IK
484	D. STEPS BACK UNCERTAINLY	143-162	IK NZ
485	ALL: ROUGHLY GROUPED BEHIND TABLE	161	IK
486	ALL EYES SCEPTICALLY ON TABLE	121-120	IK NZ
487	E. STRETCHES OUT HANDS, PALMS UPWARDS	134-133	NZ IK
488	E. SLOWLY STARTS TO RAISE HANDS	134-133	NZ IK
489	LIGHTS IMPERCEPTIBLY BEGIN TO DIM	363	NZ IK
490	E.'S ARMS ABOVE HEAD	133	NZ IK
491	T. POINTS UP EXCITEDLY	135	IK SG
492	T. LURCHES FORWARD	143	IK NZ
493	T. GRASPS WHISKY DECANTER	134	NZ
494	HALF-EMPTY WHISKY DECANTER	352	IK

SEITE 40

495	T. COLLAPSES IN CHAIR	130-152	IK NZ
496	CL. CROSSES TO TABLE	143	IK
497	CL.: ANGRY	120	IK NZ
498	CL. RAPS TABLE	134-423	IK SG
499	E. MAKES CIRCLE WITH HAND	134	NZ SG
500	E. SHAKES HEAD	131	IK SG
501	E. FLAPS HANDS	134-134	IK NZ
502	E.: DISTURBED	120	IK NZ
503	SOUND OF WOMAN SINGING	231	IK NZ
504	SOUND GROWING LOUDER	231-212	IK NZ
505	RUSTLE OF CRINOLINE	423	IK NZ
506	ALL TURN TOWARDS DOORWAY	130-161	IK NZ
507	G. STANDS IN DOORWAY	141	IK
508	G.: IN SPOT	364	SG*
509	G. CARRIES CAMELIA	134	IK
510	CAMELIA	356	NZ SG
511	G. SINGS 'DRINKING SONG'	231	NZ SG
512	BLACKOUT	362	SG*

SEITE 41

513	LIGHTS UP	361	SG*
514	CL. AND CH. ARGUE: MEASURED FEROCITY	214-212	IK NZ
515	CL.: WEARILY	215	IK NZ

SEITE 42

516	G. COMES IN	141	IK
517	G.: A BLONDE	174	NZ
518	G.'S LOW-CUT BALL GOWN	181	NZ SG
519	G. GESTURES WITH CAMELIA	134-350	IK SG
520	G. NOTICES CROSS	121	IK
521	CL. MOVES ELSEWHERE	143	IK
522	G. WAVES FLOWER CHEERFULLY	134-350	IK SG
523	CL. EXITS	142	IK

SEITE 43

524	G. CROSSES TO FRENCH-WINDOWS	143	IK

525	G. SEES SOMEONE OUTSIDE	121	IK	
526	CH. HANDS G. CAMELIA	134	IK	
527	G. HITCHES UP DRESS	134	IK	NZ
528	G. PATS BARE BOSOM	134-130	IK	SG
529	G. COUGHS HOARSELY	223	IK	NZ
530	G. HOLDS CAMELIA MODESTLY ACROSS CHEST	134	NZ	IK
531	G. SMILES WANLY	122	NZ	IK
532	G. GLIDES OUT	142	IK	NZ
533	CH. LOOKS AT AUDIENCE	121	SG	SG
534	D. ENTERS	141	IK	
535	BLACKOUT	362	SG*	

SEITE 44

536	FOOTLIGHTS UP	364	SG*	
537	METAL SUN LOWERED	343-381	SG*	
538	E. IS LYING ON GROUND	153	IK	
539	E. ROUSES HIMSELF	130-152	IK	
540	G. ENTERS	141	IK	
541	E. GETS UP	130-151	IK	
542	E. BOWS POLITELY	130-156	IK	SG
543	E. SMILES	122	IK	NZ
544	E. FLAPS ARMS LIKE BIRD	133	NZ	IK
545	E.'S ARMS QUIVERING	133	NZ	IK
546	E. HOPS	146	NZ	IK
547	G. LAUGHS	221	IK	NZ
548	G. FLAPS ARMS	133	NZ	IK
549	E. AND G. CIRCLE WITH BIRD MOVEMENTS	143-147	NZ	IK
550	G. BENDS FORWARD	130-156	NZ	IK
551	G. HOPS	146	NZ	IK
552	E. BOBS HIS HEAD	131	NZ	IK
553	E. MAKES LOW LOPING SWEEPS	143-146	NZ	IK
554	E.: LONG DRAWN-OUT, HIGH-PITCHED	211-216	NZ	IK
555	E.: CRESCENDO	212	IK	NZ
556	G.: BREATHLESS	216	IK	NZ

SEITE 45

557	E. NODS	131	IK	SG
558	G. LAUGHS	221	IK	NZ
559	E. TAKES G.'S HANDS	134-134	IK	SG
560	E.: SUDDENLY JOYFUL	214	IK	NZ
561	G. LAUGHS	221	IK	NZ
562	E. NODS	131	IK	SG
563	E. AND G.: HAND IN HAND	134-134	IK	SY
564	E. AND G. GO INTO DANCE ROUTINE	143-147	NZ	IK
565	G. SINGS	231	IK	

SEITE 46

566	E. SINGS	231	IK	
567	E. INDICATES PARTNER	135	IK	SG
568	G. LOOKS AT E.	121	IK	
569	G. KISSES E.	122-122	IK	SY
570	G. EXITS	142	IK	
571	E. TAKES OUT POCKET TELESCOPE	134	IK	
572	POCKET TELESCOPE	356	IK	
573	E. OPENS OUT POCKET TELESCOPE	134	IK	
574	E. STARES AFTER G. THROUGH TELESCOPE	121-356	SY	NZ
575	D. ENTERS	141	IK	
576	D.: SULKY	120	IK	NZ
577	E. HANDS D. TELESCOPE	134	IK	
578	D. LOOKS	121	IK	

579	D. COMES TO A DECISION	120	IK NZ
580	E. STOPS HUMMING	203	IK NZ
581	E. SHIVERS WITH COLD	130	SY NZ
582	E. PUTS HANDS TO FACE	134-120	IK NZ
583	E. TAKES HANDS AWAY FROM FACE	134	IK
584	WHITE MAKE-UP ON FACE	171	SG NZ
585	E. SHRINKS MISERABLY	130-156	SY NZ
586	D. SEES E.	121	IK
587	E.: WITH BENT KNEES, HALF-SIZE	157	SY NZ
588	LIGHTS UP	361	SG*
589	E. MAKES CIRCLE WITH RIGHT HAND	134	NZ SG

SEITE 47

590	E. TAKES OUT GLASSES	134	IK
591	GLASSES	356	IK
592	E. BREAKS GLASSES	134-359	SY NZ
593	E. PUTS HALF FRAME OVER ONE EYE	134	SY NZ
594	E. PEERS UP AT D.	121-131	IK NZ
595	E. TEARS OFF JACKET AND SHIRT	134	IK NZ
596	E. SCUTTLES ABSURDLY	143	IK NZ
597	E. CLAMBERS ON TO CROSS	144	IK NZ
598	'GOD IS LOVE' PAINTED ON BACK OF VEST	181	NZ SG
599	D. EXITS	142	IK
600	E. CLINGS TO CROSS	154	NZ IK
601	PAINFUL, METALLIC CRIES GROWING LOUDER	222	IK NZ
602	LIGHTS DIM DOWN	363	SG*
603	CRIES STOP ABRUPTLY	202	IK NZ

SEITE 48

604	LIGHTS UP	361	SG*
605	L. AND CH. ENTER	141	IK
606	L. AND CH. GLANCE WITH DISTASTE AT E.	121-120	IK NZ

SEITE 49

607	L.: SAGELY	213-216	IK NZ
608	L. AND CH. EXIT	142	IK
609	SPOT UP	364	SG*
610	WHITE BACKING LOWERED	322-381	SG*
611	CL. AND H. STAND IN FRONT OF SCREEN	161	IK
612	COUCH	341	IK
613	H.: ICILY	214	IK NZ
614	CL. SITS ON COUCH	130-152	IK

SEITE 50

615	H. SMILES	122	IK NZ
616	CL. TAKES OFF GLOVE	134	IK
617	GLOVE	185	IK
618	CL. RAISES FINGER	135	IK SG
619	CL. MIMES PRESSING	135	NZ IK
620	H. COVERS CL.'S HAND	134-134	IK SG
621	H. KISSES CL.'S HAND	122-134	IK SG
622	SPOT OUT	362	SG*

SEITE 51

623	LIGHTS UP	361	SG*
624	E. STOPS JERKING ON CROSS	154-103	IK NZ
625	WEDDING BELLS PEAL OUT	432	IK SG

SEITE 52

626	SCREEN WITH PHOTO-COLLAGE OF WEDDING	322-371	SG*

627	SCREEN LOWERED	322-381	SG*	
628	L. ENTERS IMPOSINGLY	141	IK	SG
629	L.: IN FULL REGALIA	180	IK	SY
630	CL. AND D. FOLLOW	141	IK	
631	T. HOBBLES IN	141	IK	NZ
632	L., CL., D. CROSS SLOWLY	143	IK	NZ
633	CL., D., T.: ACCOMPANYING L.	162	IK	
634	L. TURNS	130-161	IK	
635	L. FACES AUDIENCE	161	IK	
636	BELLS STOP RINGING	403	IK	SG
637	ORGAN PLAYS 'WEDDING MARCH'	431	IK	SG
638	G.: WHITE WEDDING DRESS	181	IK	SY
639	G. ENTERS	141	IK	
640	CH.: APPREHENSIVE	120	IK	NZ
641	CH. ENTERS	141	IK	
642	ALL WAIT FOR THE GROOM	151	IK	NZ
643	E. SCAMPERS IN	141	IK	NZ
644	CUT-AWAY JACKET, NO SHIRT	181-108	IK	NZ
645	BROKEN GLASSES	356	SY	NZ
646	FLUTE HANGING FROM E.'S CHEST	356	IK	NZ
647	L. SHUDDERS	130	IK	NZ
648	PRAYER BOOK	355	IK	
649	E. CLASPS HANDS ABOVE HEAD	134-134	NZ	SG
650	E. SHAKES HANDS TRIUMPHANTLY	134-134	NZ	SG
651	G. PUTS FINGERS TO E.'S LIPS	135-122	IK	SG
652	L. LOOKS UP WARNINGLY	121-131	IK	SG
653	CL., D., CH. STARE AT AUDIENCE	121	SG	SG
654	SILENCE	201	IK	NZ
SEITE	53			
655	T.: INDIGNANTLY	214	IK	NZ
656	T. REMOVES FALSE TEETH	134-122	NZ	SG
657	E.: QUIETLY	215	IK	NZ
658	FAMILY GLANCE ANXIOUSLY AT EACH OTHER	121-121	IK	SG
659	L.: QUICKLY	215	IK	NZ
SEITE	54			
660	L. SHUDDERS	130	IK	NZ
661	L. PLUNGES ON WITH SPEECH	215	IK	NZ
662	CH. STEPS FORWARD	143	IK	
663	RING	186	IK	SY
664	CH. HURRIEDLY PUTS RING ON G.'S FINGER	134-135	IK	NZ
665	L.: WITH INCREASING SPEED	215	IK	NZ
666	L.: ONE LAST EFFORT	215	IK	NZ
667	L. SINKS TO FLOOR EXHAUSTED	130-153	IK	NZ
668	D. AND CH. JERK L. UP	134-151	IK	NZ
669	BELLS PEAL	432	IK	SG
670	ORGAN BOOMS	431	IK	SG
SEITE	55			
671	BELLS AND ORGAN FADE DOWN	403	IK	SG
672	SCREEN TAKEN UP	322-382	SG*	
673	DRINKS, SANDWICHES, WEDDING CAKE	351	IK	
674	E. PICKS UP G.	134-133	IK	
675	E. CARRIES G. INTO DRAWING ROOM	141-133	IK	SY
676	E. AND G. LAUGH	221	IK	NZ
677	T. HELPS L. OUT OF VESTMENTS	134	IK	
678	L. SHUDDERS	130	IK	NZ
679	G.: BRIGHTENING	120	IK	NZ
680	L. SLUMPS DOWN ON CHAIR	130-152	IK	NZ

681	E. HANDS CH. AND D. PAPER HATS	134	IK
682	PAPER HATS	183	NZ
683	COLOURED BALLOONS	356	NZ
684	CH. AND D. PUT ON HATS	134	IK
685	ALL DRINK	122-351	IK SY
686	E. PICKS UP KNIFE	134	IK
687	KNIFE FOR WEDDING CAKE	352	IK

SEITE 56

688	E. CUTS WEDDING CAKE	134	IK
689	CH. TAKES G. ASIDE	143-162	IK
690	CH.: LOW	212	IK SG
691	G.: LOW, ANGRY	214-212	IK SG
692	SUDDEN SILENCE	201	IK NZ
693	ALL BURST OUT AT ONCE	212	IK NZ
694	E.: SADLY	214	IK NZ
695	G. GLANCES AT CH.	121	IK SG
696	T. SINGS IN A HOARSE CROAK	231-223	IK NZ
697	T. CAVORTS AROUND	143-146	NZ NZ
698	G. TAKES E.'S ARM	134-133	IK SG
699	G. AND E. SLIP AWAY	142	IK NZ
700	CH. NOTICES E. AND G. ARE MISSING	121	IK

SEITE 57

701	L. SHUDDERS	130	IK NZ
702	CH.: ANGRILY	214-212	IK NZ
703	LIGHTS DIM DOWN	363	SG*
704	CH. STANDS IN SINGLE SPOT	364	SG*
705	TINY BELL AT END OF CH.'S PAPER HAT	186	SY
706	CH. LOOKS UP	121-131	IK NZ
707	SPOT OUT	362	SG*

SEITE 58

708	SPOT UP	364	SG*
709	FOUR-POSTER BED	341	NZ
710	CHAIR	341	IK
711	G. IS STRIPPING	134	NZ IK
712	MUSIC PLAYED SOFTLY	431	SG*
713	PROVOCATIVE, UNSELFCONSCIOUS MOVEMENTS	130-110	IK NZ
714	G. STEPS OUT OF WEDDING DRESS	136	IK
715	G. BENDS	130-156	IK
716	G. PICKS UP DRESS	134	IK
717	G. DRAPES DRESS OVER CHAIR	134	NZ IK
718	G. TAKES OFF STOCKING	134	IK
719	STOCKING	184	IK
720	G. THROWS STOCKING INTO AUDIENCE	134	SG IK
721	G.: PROUDLY	214	IK NZ
722	G. SITS ON CHAIR	130-152	IK
723	G. TAKES OFF OTHER STOCKING	134	IK
724	G. THROWS OTHER STOCKING INTO AUDIENCE	134	SG IK
725	G. WALKS MOMENTARILY INTO DARKNESS	143	NZ
726	G. REAPPEARS OUT OF DARKNESS	143	IK
727	BLACK NIGHTDRESS	182	IK SG
728	G. MIMES DRINKING TEA,FINGER COCKED UP	134-135	NZ IK
729	G. CALLS	212	IK SG

SEITE 59

730	G. STARES	121	IK NZ
731	E. ENTERS UNSTEADILY ON BICYCLE	141-152	IK NZ
732	WHITE PYJAMAS	182	IK

733	ONE-WHEEL BICYCLE	356	IK
734	E. WOBBLES	130	IK NZ
735	G.: SUDDEN PANIC	215	IK NZ
736	G.: RECOVERING	216	IK NZ
737	E. JUMPS OFF BIKE	145	IK
738	SPOT FADES OUT	363	SG*
739	MUSIC SWELLS UP	431	SY*
740	BEATING OF GIANT WINGS	423	SY*
741	SOUND OF RAIN FALLING HEAVILY	423	SY*

SEITE 60

742	LIGHTS UP	361	SG*
743	CH. IS STANDING BY FRENCH-WINDOWS	161	IK
744	CH. STARES OUT MOODILY	121-120	IK NZ
745	RAIN	423	NZ NZ
746	G. ENTERS	141	IK
747	CH.: IMPATIENTLY	215	IK NZ
748	CH.: GLOOMILY	214	IK NZ
749	CH. FROWNS	123	IK SG
750	CL. ENTERS BRISKLY	141	IK NZ
751	CH. QUICKLY LETS GO OF G.'S HAND	134	IK NZ

SEITE 61

752	SOUND OF COMMOTION FROM CORRIDOR	220	IK NZ
753	T. COMES IN	141	IK
754	T. ARGUES WITH H.	214-212	IK NZ
755	T. SHUFFLES OUT	142	IK NZ
756	H. FACES CL., G., CH.	162	SY
757	G.: IRONICALLY	214	IK NZ
758	G. EXITS	142	IK

SEITE 62

759	CH. EXITS	142	IK
760	H.: QUIET HATE	214-212	IK NZ
761	BLACKOUT	362	SG*

SEITE 63

762	ROLL OF THUNDER	422	SG NZ
763	SPOT UP ON G.	364	SG*
764	G.: IN DOORWAY	161	IK
765	G.: NINE MONTHS PREGNANT	111	IK NZ
766	LIGHTS FULL UP	361	SG*
767	H., CL., CH. WATCH G.	121	IK
768	G. WADDLES IN	141	IK NZ
769	E. COMES BEHIND G.: SAME HEAVY TREAD	141	NZ NZ
770	E. LEANS ON SHEPHERD'S CROOK	130-155	NZ IK
771	SHEPHERD'S CROOK	356	IK
772	E. HELPS G.	134-133	IK
773	G. SITS IN CHAIR	130-152	IK
774	G. WINCES	130	IK NZ
775	E. CLUTCHES STOMACH	134-130	NZ NZ
776	E.: FIRMLY	214-217	IK NZ
777	T. ENTERS	141	IK
778	T. EXITS	142	IK

SEITE 64

779	H. PICKS UP TAPE-RECORDER	134	IK
780	TAPE-RECORDER	356	IK
781	H. TAKES E.'S ARM	134-133	IK
782	H.: INTO TAPE-RECORDER	218	IK

783	T. ENTERS	141	IK
784	M. ENTERS, BRUSHING PAST IMPATIENTLY	141-162	IK NZ
785	A. FOLLOWS	141	IK
786	A.: BURLY	111	IK NZ
787	T. EXITS	142	IK
788	M. GESTURES	134	IK SG
789	M.: POWERFUL, GAUNT MAN, BRUSQUE	110-111	IK NZ
790	M.: IRON-GREY BEARD	173	IK NZ
791	GLOVES	185	IK
792	OTHERS LOOK PUZZLED	120	IK NZ
793	M. TAKES OFF GLOVE	134	IK
794	M. EXTENDS FINGERS	135	IK SG

SEITE 65

795	ALL STARE EXCEPT A. AND H.	121	IK NZ
796	CH. AND CL. : ABOUT TO PROTEST	201	IK NZ
797	H. GESTURES TO CH. AND CL.	134	IK SG
798	H. FLICKS ON TAPE-RECORDER	135	IK
799	E.: QUIETLY	215	IK NZ
800	M. FOCUSSES ON E.	121	IK NZ
801	M. PLUGS DEAF-AID IN EAR	134-127	IK NZ
802	DEAF-AID	356	IK
803	E. SLOWLY CIRCLES CLOCK-WISE	143-147	IK NZ
804	M. SLOWLY MOVES OTHER WAY ROUND	143-147	IK NZ
805	M. AND E.: OPPOSITE EACH OTHER	162	SY

SEITE 66

806	E. BECOMES SQUARE, MASSIVE	130-111	NZ IK
807	E. STRETCHES ARMS UP	133	NZ IK
808	E. SPRINGS INTO CHAIR	144	NZ IK
809	E. HOLDS FINGERS AS HORNS	135-131	NZ IK
810	E. BLOWS	122	NZ IK
811	E. JUMPS DOWN	145	IK
812	E. SCUTTLES ALONG	143	NZ IK
813	E. JERKS UPRIGHT	130-151	NZ IK
814	OTHERS WATCH E. FASCINATED	121-120	IK NZ
815	M. PICKS UP GLASS	134	IK
816	EMPTY BRANDY GLASS	352	IK
817	A. TRIES IN VAIN TO STOP M.	143-134	IK NZ
818	M. TAKES BITE OUT OF GLASS	122-352	NZ SG
819	OTHERS: HORRIFIED ATTENTION	120	IK NZ
820	M.: MOUTH FULL OF BLOOD	171-122	NZ NZ
821	M. SUDDENLY TURNS TO G.	130-162	IK NZ
822	G. RISES	130-151	IK
823	G. IS SHAKEN	120-130	IK NZ
824	M. STANDS ON ONE LEG	136	NZ IK
825	M. WHIPS OFF GLOVE	134	IK NZ
826	M. WHIRLS ROUND	130	IK NZ
827	M. STABS FOREFINGER AT E.'S STOMACH	135-130	NZ IK
828	E. TRIES TO PROTECT HIMSELF WITH HANDS	134-130	IK NZ
829	E. SLOWLY DOUBLES UP	130-157	IK NZ
830	E. LETS OUT LONG GROAN	222-211	IK NZ
831	CRY OF PAIN FROM E.	222	IK NZ
832	G. COLLAPSES ON FLOOR	130-153	IK NZ
833	G. CLUTCHES STOMACH	134-130	IK NZ
834	CL. HURRIES TO DOOR	143	IK NZ
835	H. BENDS DOWN TO G.	130-156	IK
836	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK
837	M. TAKES BULB OUT OF STANDARD LAMP	134	IK NZ
838	BULB	356	IK

839	STANDARD LAMP	342	IK	
840	M. STICKS FINGER INTO SOCKET	135	NZ	IK
841	M. SHAKES VIOLENTLY	130	IK	NZ
842	CH. PICKS UP G.	134-133	IK	
SEITE	67			
843	CH. AND G. MOVE TO DOOR	143	IK	
844	M. SHAKES	130	IK	NZ
845	D. RUSHES IN EXCITEDLY	141	IK	NZ
846	ALL LOOK ROUND	121-131	IK	NZ
847	E.: SPREAD OUT ON CROSS	154	NZ	IK
848	CH. HURRIES OUT WITH G. IN ARMS	142-133	IK	NZ
849	CL. QUICKLY FOLLOWS	142	IK	NZ
850	T. REAPPEARS IN DOORWAY	141	IK	
851	H. EXITS	142	IK	
852	T. ASSUMES JUDO STANCE	151-133	NZ	SG
853	T.: LOUD GRUNTS	223-211	NZ	SG
854	T. POURS DRINK	134	NZ	
855	H. RE-ENTERS WITH CL.	141	IK	
856	H. TURNS TO E. UP AT CROSS	130-162	IK	
SEITE	68			
857	E. GESTURES AT AUDIENCE	134	SG	SG
858	T. LURCHES FORWARD	143	IK	NZ
859	D.: INDIGNANTLY	214	IK	NZ
860	E. STUMBLES DESPERATELY OFF CROSS	145	IK	NZ
861	E. PUTS STICKING PLASTER OVER EYES	134-121	SY	NZ
862	STICKING PLASTER	356	IK	
SEITE	69			
863	H.: VIOLENTLY	214-212	IK	NZ
864	H. RIPS STICKING PLASTER OFF E.'S EYES	134	SY	SG
865	ROLL OF THUNDER	422	SG	NZ
866	M. BREAKS E.'S STAFF ACROSS KNEE	134-136	SY	SG
867	E. WRITHES AS IF IN LABOUR	130	SY	NZ
868	E.: IN GREAT PAIN	214-212	IK	NZ
869	E. WRITHES	130	IK	NZ
870	CLAP OF THUNDER	422	SG	NZ
871	CL. JUMPS UP	130-151	IK	NZ
872	CL. SHOUTS	212	IK	SG
873	CL. PUTS HANDS TO HEAD LIKE HORNS	134-131	NZ	IK
874	M. FIRES WITH BOTH HANDS AT E.	134	SY	IK
875	E.: DEEP-THROATED CRY	222-213	IK	NZ
876	E. CAREERS BACKWARDS	143-162	IK	NZ
877	E. BUCKS (IMAGINARY ELECTRICAL CHARGE)	130	IK	NZ
878	E. CRASHES AGAINST RECORDER	130-153	IK	NZ
879	RECORDER PLAYS BACK AT HIGH SPEED	423	SY	NZ
880	CLAP OF THUNDER	422	SG	NZ
881	FRENCH-WINDOWS FLY OPEN	339	IK	NZ
882	RUSH OF COLD WIND	423	SY	NZ
883	BEAST BURSTS IN	141	IK	NZ
884	BEAST: MONSTROUS, EIGHT FEET HIGH	110-111	IK	NZ
885	BEAST: WALKING UPRIGHT	151	NZ	NZ
886	BLACK HAIR ON FACE LIKE GUINEA-PIG	171	NZ	NZ
887	BEAST: DRESSED IN VICTORIAN FASHION	180	SY	NZ
888	NONE OF THE OTHERS SEE THE BEAST	102	NZ	NZ
889	BEAST GRABS E.	134	SY	NZ
890	BEAST SHAKES E. VIOLENTLY	134	SY	NZ
891	HIGH-SPEED JABBER FROM RECORDER	423	SY	NZ
892	THUNDER-CLAPS	422	SG	NZ

893	M.: HARSH CHANTS	214-211	IK	NZ
894	E. WRESTLES IN EPILEPTIC FIT	130	SY	NZ
895	SALIVA DRIBBLES FROM E.'S MOUTH	122	IK	NZ
SEITE	70			
896	CL., D. WATCH WITH WELL-BRED REVULSION	121-120	NZ	NZ
897	H., A., WATCH WITH CLINICAL INTEREST	121-120	NZ	NZ
898	H. AND A. PUSH FURNITURE OUT OF WAY	143-134	IK	
899	BEAST PUMMELS E.	134	SY	NZ
900	SERIES OF VICIOUS WRESTLING HOLDS	134-130	SY	NZ
901	E.'S ARMS AND LEGS TWISTED	133-136	SY	NZ
902	E.'S FACE FORCED BACK BY HEAVY PAW	134-131	SY	NZ
903	E. STRUGGLES	130	SY	NZ
904	STRENGTH LEAVES E.	153-103	SY	NZ
905	BACKGROUND NOISE: CRESCENDO	420	SY	NZ
906	BEAST SLAMS E. DOWN ACROSS KNEE	134-136	SY	NZ
907	BEAST TOSSES E. ONTO FLOOR	134-153	SY	NZ
908	BEAST LOOKS DOWN AT UNCONSCIOUS E.	121-131	IK	
909	BEAST RAISES ITS HAT	134	NZ	SG
910	BEAST GRUNTS	223-211	NZ	SG
911	BEAST LURCHES OUT	142	IK	NZ
912	E. LIES STILL	153-103	SY	NZ
913	ONE OF E.'S LEGS UNDER BODY	136	SY	NZ
914	M. STOPS CHANTING	201	IK	NZ
915	CL. SWITCHES OFF TAPE-RECORDER	135-402	IK	
916	D. AND T. CLOSE FRENCH-WINDOWS	134	IK	
917	SILENCE	201	IK	NZ
918	SOUND OF A SINGLE SLAP	224	IK	NZ
919	BABY BEGINS TO CRY FAINTLY	222-212	IK	NZ
920	A. STRAIGHTENS E.'S LEG	134-136	IK	
921	H. BENDS DOWN	130-156	IK	
922	H. LIFTS E.'S HEAD	134-131	IK	
923	E.'S EYES OPEN	121	IK	NZ
924	E.: FEEBLY	213-212	IK	NZ
925	H.: DAWNING REALIZATION	120	IK	NZ
926	H. LOOKS UP AT OTHERS	121-131	IK	SG
927	CH. ENTERS WITH BUNDLE IN ARMS	141-133	NZ	
928	BUNDLE	356	IK	
929	CH. HOLDS UP BUNDLE TRIUMPHANTLY	134-133	NZ	SG
930	BABY STARTS TO CRY	222	IK	NZ
931	CURTAIN	392	SG*	
SEITE	73			
932	ORGAN: 'OH FOR THE WINGS OF A DOVE'	431	IK	SG
933	L. INTONES	231	IK	
934	BABY CRIES	222	IK	NZ
935	PHOTOGRAPHER'S FLASH	368	SG	NZ
936	CHRISTENING GROUP	162	IK	
937	G. HOLDS CHILD	134-133	IK	
938	LIGHTS UP	361	SG*	
939	VICTORIAN FURNITURE AND BRIC-A-BRAC	340-311	SY	NZ
940	CROSS HAS GONE	304	SY	NZ
941	T. PULLS OFF L.'S ROBES	134	IK	
942	L.'S ROBES	180	IK	SY
943	CH.: JOVIALLY, AT BABY	214-211	IK	NZ
944	G. EXITS	142	IK	
SEITE	74			
945	T. STAGGERS OFF WITH VESTMENTS	142-134	IK	NZ
946	CH. NOTICES T.	121	IK	

947	T. SCOWLS DARKLY AT CH.	123	IK SG
948	G. COMES BACK IN	141	IK
949	H.: DRILY	214	IK NZ
950	E. STANDS IN DOORWAY	141	IK
951	ANCIENT SHOTGUN	354	IK NZ
952	E. LEVELS SHOTGUN AT OTHERS	134-162	NZ SG
953	OTHERS HAVE NO TIME TO REACT	103	IK NZ
954	E. PULLS TRIGGER	135	NZ NZ
955	NO SHOT FROM E.'S GUN	402	NZ SG
956	E.: NO BEARD	107	SY NZ
957	E.'S HAIR SHORT	174	SY NZ
958	E.: OLD-FASHIONED DARK SUIT, WAISTCOAT	181	NZ SY
959	GESTURES STILL SLIGHTLY OUT OF 'SYNCH'	130-110	SY NZ
960	E.: IMITATING BELL	211	IK IK
961	E. USES SHOTGUN AS TEMPORARY CRUTCH	130-155	NZ NZ
962	E. CROSSES WITH PECULIAR LOPING HOP	143-146	IK NZ

SEITE 75

963	E. PULLS OFF RIGHT SHOE	134	IK
964	E. FEELS INSIDE	134	IK
965	E. TAKES PEBBLE OUT OF SHOE	134	IK NZ
966	LARGE PEBBLE	356	IK
967	E. SHOWS PEBBLE TO CH.	134	IK SG
968	CH.: DISAPPOINTED	120	IK NZ
969	E. GESTURES WITH GUN	134-350	IK SG
970	E. STRUGGLES FIERCELY	130	SY NZ
971	E.: RECOVERING	216	IK NZ
972	E.: SURPRISED	216	IK NZ
973	E. STRUGGLES	130	SY NZ
974	E. IS SWEATING	171	IK NZ
975	E.: CONTROLLED	216	IK NZ
976	T. ENTERS CARRYING CAPE AND CAP	141-134	IK
977	CAPE	181	IK
978	DEERSTALKER CAP	183	IK

SEITE 76

979	T.: DARKLY	214	IK NZ
980	E.: SADLY	214	IK NZ
981	G. HELPS E. ON WITH CAPE	134	IK
982	T. AND E. EXIT	142	IK

SEITE 77

983	SINGLE SHOT	422	IK NZ
984	STUNNED SILENCE	201	IK NZ
985	CL., H., G. LOOK AT EACH OTHER	121-121	IK SG
986	CL., H., G. RUSH OUT	142	IK NZ
987	CH.: HOPEFULLY	214	IK NZ
988	L. CROSSES HIMSELF	134	IK SY
989	LIGHTS DOWN	362	SG*

SEITE 78

990	SPOT UP	364	SG*
991	METAL SUN	343	NZ
992	WHITE FEATHERS FLOAT DOWN	356-359	IK NZ
993	FOOTLIGHTS UP	364	SG*
994	E.: STANDING WITH T.	162	IK
995	E. LOOKS BLANKLY AT GUN	121-120	IK NZ
996	SMOKING SHOTGUN	354-359	IK NZ
997	DEAD DOVE AT E.'S FEET	356	SY NZ
998	VOICES HEARD CALLING	212	IK SG

999	T.: SHAKILY	130	IK NZ
1000	T. TAKES OUT HIP-FLASK	134	IK
1001	HIP-FLASK	352	IK
1002	T. DRINKS	122-351	IK
1003	G., CL., H. RUSH IN ANXIOUSLY	141	IK NZ
1004	E. INDICATES DOVE	135	IK SG
1005	E. TAKES OFF HAT	134	NZ SY
1006	ALL SHIFT FROM ONE FOOT TO THE OTHER	137	SY NZ
1007	CH. HURRIES IN	141	IK NZ
1008	CH. SEES E.	121	IK

SEITE 79

1009	E. AIMS SHOTGUN AT FLIES	134-161	IK
1010	E. PULLS TRIGGER	135	IK
1011	EVERYONE IN HORROR	120	IK NZ
1012	SECOND BARREL FIRES	422	IK NZ
1013	BELLOW OF PAIN FROM FLIES	222-212	NZ NZ
1014	CRASH AS SOMEONE HITS GROUND	422	IK NZ
1015	CH. GRABS E.'S GUN	134	IK NZ
1016	CH. RUSHES OFF WITH T.	142	IK NZ
1017	T.: RELUCTANT	120	IK NZ
1018	D. HEARD CALLING	212	IK SG
1019	CL., H., G. LOOK SUSPICIOUSLY AT E.	121-120	IK NZ
1020	E.: FIERCELY	214-212	IK NZ
1021	E. TAKES G.'S HAND	134-134	IK SG
1022	H.: DELIBERATELY	215	IK NZ
1023	E. LETS GO OF G.'S HAND	134	IK NZ
1024	E. BECOMES RIGID	151-103	IK NZ
1025	E. SWAYS	130	IK NZ
1026	E. STOPS SWAYING	151-103	IK NZ
1027	E.: QUIETLY	215	IK NZ
1028	ALL SHIVER	130	SY NZ
1029	H. NODS	131	IK SG
1030	H. EXITS BRISKLY WITH CL.	142	IK NZ
1031	E. PUTS ARM AROUND G.	133-130	IK SY
1032	G.: TOUCHED	214	IK NZ

SEITE 80

1033	G. MOVES OFF, SHIVERING	142-130	SY NZ
1034	METAL SUN TAKEN UP	343-382	SG*
1035	E.: SOFTLY	214-212	IK NZ
1036	E.'S VOICE RISES DESPITE HIMSELF	212	IK NZ
1037	E. TREMBLES	130	IK NZ
1038	E.: VIOLENTLY	214-212	IK NZ
1039	E.: UNABLE TO CONTROL HIS LIPS	122	IK NZ
1040	E. TAKES OUT STRIPS OF STICKY-TAPE	134	IK
1041	STRIPS OF STICKY-TAPE	356	IK
1042	E. STICKS STRIPS ACROSS MOUTH	134-122	SY NZ
1043	ABRUPT BODY MOVEMENTS	130-110	SY NZ
1044	E. STARTS LEAPING	146	SY NZ
1045	E. SPREADS OUT CAPE	134-133	NZ NZ
1046	LAST CLIMACTIC LEAP	146	SY NZ
1047	E. LANDS CROUCHING IN A BALL	145-157	SY NZ
1048	DIM LIGHTS	363	SG*
1049	DARK SHADOWY FIGUPE	110	IK NZ
1050	DARK FIGURE STANDS WAITING	151	IK NZ

SEITE 81

1051	LIGHTS UP	361	SG*
1052	MORE VICTORIAN BRIC-A-BRAC, PLUSH SOFA	340-311	SY NZ

1053	E. STRAIGHTENS UP RESOLUTELY	151-103	IK SG
1054	T. JOINS E.	143-162	IK
1055	E. HANDS T. HAT AND CAPE	134	IK
1056	T. GIVES E. NEWSPAPER	134	IK
1057	'THE TIMES' NEWSPAPER	355	IK SG
1058	E. PUTS 'TIMES' UNDER ARM	134-133	IK SG
1059	E. STICKS PIPE FIRMLY IN MOUTH	134-122	IK SG
1060	BRIAR PIPE	351-352	IK
1061	E. TURNS SHARPLY ON HEELS	130-162	IK SG
1062	E. SQUARES SHOULDERS	132	IK SG
1063	E. MARCHES PURPOSEFULLY TO JOIN TR.	143-162	IK SG
1064	TR.: BIG MAN	111	IK NZ
1065	TR.: HARD-FACED	120	IK NZ
1066	TR. LOOKS THROUGH DOCUMENTS	134-121	IK
1067	DOCUMENTS	355	IK
1068	TR. FROWNS	123	IK SG
1069	TR. SCRUTINIZES E. CLOSELY	121	IK NZ
1070	T. GLARES AT TR.	121	IK SG
1071	T. EXITS	142	IK
1072	TR. STARES AFTER T.	121-131	IK NZ
1073	E.: SLIGHTEST EMPHASIS	214-217	IK SG

SEITE 82

1074	TR. TAKES OUT SNUFF BOX	134	IK
1075	SILVER SNUFF BOX	356	IK
1076	TR. TAPS BOX THREE TIMES	135	IK SG
1077	TR. TAKES SNUFF	124-351	IK
1078	E.'S HAND TREMBLES	134	IK NZ
1079	E. FILLS PIPE	135	IK
1080	TR. WATCHES CLOSELY	121	IK NZ
1081	E. SITS ON SOFA	130-152	IK
1082	E. TAILS OFF MISERABLY	201	IK NZ
1083	TR. GLANCES AT FILE	121	IK
1084	NO REPLY	201	IK NZ
1085	NO REPLY	201	IK NZ
1086	E. STARES INTO SPACE, DEEP IN THOUGHT	121-120	IK NZ
1087	E. SLOWLY RISES	130-151	IK NZ
1088	E. POINTS AT TR.	135	IK SG
1089	TR.: INCREDULOUSLY	216	IK NZ
1090	E.: SINGING	231	IK SG
1091	TR. CROSSES TO E.	143	IK
1092	TR.: GRIM	120	IK NZ
1093	TR. STARES AT E.	121	IK NZ
1094	TR. JOINS IN (BARBER-SHOP DUET)	231	NZ SG
1095	TR. AND E. MIME ROWING	134-133	NZ IK
1096	TR.: MODESTLY	214	IK NZ

SEITE 83

1097	TR. CHUCKLES	221-212	IK NZ
1098	TR. TAPS SNUFF BOX	135	IK SG
1099	TR. SNIFFS	124-351	IK
1100	E.: FIERCELY	214-212	IK NZ
1101	E.: BITTERLY	214	IK NZ
1102	E. BITES HARD ON PIPE	122	IK NZ
1103	TR. CROSSES	143	IK
1104	TR. PULLS BELL-ROPE	134	IK SG

SEITE 84

1105	CH., CL., G., H. HURRY IN	141	IK NZ
1106	TR. PUTS PAPERS INTO BRIEFCASE	134	IK

1107	BRIEFCASE	353	IK
1108	G. KISSES E. IMPULSIVELY	122-122	IK SY
1109	TR. EXITS	142	IK
1110	G. EXITS	142	IK
1111	CH. EXITS	142	IK
SEITE	85		
1112	LIGHTS DIM TO SPOT	363-364	SG*
1113	H. AND CL. EXIT	142	IK
SEITE	86		
1114	E. HUNCHES RIGHT SHOULDER	132	NZ NZ
1115	E. DRAGS LEFT LEG	136	NZ NZ
1116	E. PULLS WORDS OUT OF MOUTH	134	SY NZ
1117	E. PRODUCES KNIFE	134	IK
1118	KNIFE	354	IK
1119	E. FLICKS KNIFE OPEN	135	NZ NZ
1120	E. SINGS :'SIX LITTLE WHORES...'	231	IK
1121	E. EXITS	142	IK
1122	E. SLASHES AIR WITH KNIFE	134-133	IK NZ
SEITE	87		
1123	LIGHTS UP	361	SG*
1124	G. AND D.: TOGETHER	162	IK
1125	DRAWING-ROOM NOW COMPLETELY VICTORIAN	340-311	SY NZ
1126	TWO HEADS PEER ROUND DOOR	121-131	IK NZ
1127	ABSURD HATS	183	IK NZ
1128	TW. AND PJ. EDGE THEIR WAY INTO ROOM	141	IK NZ
1129	TW. AND PJ.: RELIEVED	120	IK NZ
1130	TW. AND PJ. KEEP CLOSE FOR PROTECTION	162	IK NZ
1131	T. CROSSES TO TEA-TROLLEY	143	IK
1132	TW.: NERVOUSLY	214	IK NZ
SEITE	88		
1133	G. LAUGHS	221	IK NZ
1134	TW. AND PJ. LOOK STARTLED	120	IK NZ
1135	G.: QUICKLY	215	IK NZ
1136	T. SERVES TEA	134	IK
1137	TW.: TENTATIVELY	216	IK NZ
1138	T. CUPS RIGHT EAR	134-127	IK SG
1139	E.: SOMBRELY DRESSED	180	IK NZ
1140	E. ENTERS	141	IK
1141	E. SMILES	122	IK SG
1142	CL. ENTERS WITH E.	141	IK
1143	E.: QUIET, SELF-POSSESSED	110	IK NZ
1144	CL. SITS ON SOFA	130-152	IK
1145	CL.: FASCINATED	120	IK NZ
SEITE	89		
1146	T. EXITS	142	IK
1147	T.: MUMBLING	217-212	IK NZ
1148	E. TREMBLES	130	IK NZ
1149	TW. AND PJ. NOD VIGOROUSLY	131	IK SG
SEITE	90		
1150	E. MIMES BRINGING DOWN IRON BAR	134-133	NZ IK
1151	TW. AND PJ. SING WITH E.	231	NZ NZ
1152	PJ. FLUSHES WITH PLEASURE	120	IK NZ
1153	E. CROSSES TO DESK	143	IK

SEITE 91

1154	REGAL WAVE OF HAND FROM E.	134	IK	SG
1155	PJ. AND TW. CURTSEY	130-156	IK	SG
1156	E. TURNS AWAY	130-162	IK	
1157	E. PICKS UP LETTERS FROM DESK	134	IK	
1158	LETTERS	355	IK	
1159	PJ.: LOW	212	IK	SG
1160	PJ. AND TW. STOP IN DOORWAY	151-104	IK	NZ
1161	PJ. AND TW. LOOK BACK AT E.	121-131	IK	
1162	E. CALMLY SLITS OPEN LETTER	134-350	NZ	NZ
1163	PAPER KNIFE	352	NZ	
1164	PJ. AND TW. EXIT	142	IK	
1165	D. TURNS	130-162	IK	
1166	D. GIVES DELIGHTED THUMBS-UP SIGN	135	IK	SG
1157	D. HURRIES AFTER PJ. AND TW.	142	IK	NZ
1168	G. EXITS	142	IK	
1169	CL. WATCHES E.	121	IK	NZ
1170	E. DEFTLY SLITS OPEN ENVELOPES	134-350	NZ	NZ

SEITE 92

1171	E. PUTS DOWN PAPER-KNIFE	134	IK	
1172	E. SMILES	122	IK	SG
1173	LIGHTS FADE AS DUSK FALLS	363	IK	NZ
1174	E. PULLS UP CORNERS OF MOUTH	122	IK	SG

SEITE 93

1175	CL. TOUCHES E.'S CHEEK	134-126	IK	SG
1176	E. TAKES CL.'S HAND AWAY	134-134	IK	SG
1177	E. ATTEMPTS TO MOVE AWAY	143-162	IK	NZ
1178	CL. STEPS IN FRONT OF E.	143-162	IK	SG
1179	E. SMILES	122	NZ	SG
1180	CL.: PLAYING UP	214	IK	SG
1181	E. AND CL. COME CLOSE	130-162	IK	NZ
1182	HALF-LIGHT	363	IK	NZ
1183	CL. KISSES E. ON MOUTH	122-122	NZ	SY
1184	GAUZE WITH PICTURE OF BUCK'S ROW	323-371	SY	NZ
1185	GAUZE LOWERED	323-381	SG*	
1186	FLICKERING STREET LAMP	336	NZ	
1187	DRUNKEN SINGING	231	IK	NZ
1188	STREET CRIES	212	IK	NZ
1189	CLIP-CLOP OF HORSE-DRAWN VAN	423	IK	NZ
1190	MOONLIGHT THROUGH FRENCH-WINDOWS	367	IK	NZ
1191	E. AND CL. CROSS STREET TO SOFA	143	NZ	
1192	E. AND CL. LISTEN	120	IK	

SEITE 94

1193	E.: LOW, PASSIONATE	214-212	IK	SG
1194	E.: SOFTLY INTO CL.'S EAR	214-218	IK	SG
1195	C. TAKES OFF E.'S JACKET, SHIRT	134	IK	
1196	E.: SOFTLY	214-212	IK	SG
1197	E.: TENDERLY	214-212	IK	SG
1198	E.: NOW STRIPPED TO WAIST	180-108	IK	NZ
1199	CL. CARESSES E.	134-130	IK	SG
1200	CL. SHIVERS	130	IK	NZ

SEITE 95

1201	CL. TREMBLES VIOLENTLY	130	IK	NZ
1202	E. PUTS ARM ROUND CL.'S WAIST	133-130	NZ	
1203	E. PULLS CL. CLOSE	134-162	NZ	SG
1204	E. FORCES CL.'S HEAD BACK WITH KISS	122-131	NZ	NZ

1205	E. TAKES OUT KNIFE	134	NZ	
1206	E. FLICKS KNIFE OPEN	135	NZ	NZ
1207	E. PLUNGES KNIFE INTO CL.'S STOMACH	134-350	NZ	NZ
1208	CL. BUCKS AND WRITHES	130	IK	NZ
1209	CL.: MUFFLED CRY	222	IK	NZ
1210	E.'S MOUTH STILL CLAMPED OVER CL.'S	122-122	NZ	NZ
1211	CL. WRITHES AND TWISTS	130	IK	NZ
1212	CL. MOANS	222	NZ	NZ
1213	TWO MORE POWERFUL STABS	134-350	NZ	NZ
1214	E. LETS CL. GO	134	IK	
1215	CL. FALLS	130-153	IK	NZ
1216	CL. DIES	153-103	SY	NZ
1217	E. STANDS LISTENING	120	IK	
1218	E. PUTS KNIFE AWAY	134	IK	
1219	E. PICKS UP CLOTHES	134	IK	
1220	E. CROSSES	143	IK	
1221	E. LEAVES SILENTLY	142	IK	NZ
1222	SET BEGINS TO CHANGE BACK	323-382	SG*	
1223	NOISES OFF GROW LOUDER	220-212	IK	NZ
1224	SOMEONE HEARD YELLING 'HELP, POLICE'	212	IK	SG
1225	SOUNDS OF MEN RUNNING	225	IK	NZ
1226	POLICE WHISTLE BLOWS SHRILLY	423	NZ	SG
1227	JUMBLE OF PANIC-STRICKEN CRIES	222	IK	NZ
1228	NEWSBOY SHOUTING	212	IK	SG
1229	HUBBUB DIES DOWN	402	IK	NZ
1230	SOLITARY DRUNK SINGING	231	IK	NZ
1231	T. ENTERS	141	IK	
1232	T. : SWAYING	130	IK	NZ
1233	T. BLINKS, SEES CL.	121	IK	NZ
1234	T. STUMBLES OVER TO CL.	143	IK	NZ
1235	GREAT RASPING INTAKE OF BREATH	223	IK	NZ
1236	T. MUMBLES IN SHOCK	217-212	IK	NZ
1237	T. SHAKES ALL OVER	130	IK	NZ
1238	T.: GLEEFULLY	214	IK	NZ
1239	T. IS CONVULSED WITH GLEE	130	IK	NZ
1240	T. CAPERS CREAKINGLY ROUND CORPSE	143-147	SY	NZ
1241	T. FREEZES IN MID-GESTURE	151-104	IK	NZ
1242	VOICES HEARD OFF	210	IK	NZ
1243	CH., D., H., G. COME IN	141	IK	
1244	D. SWITCHES ON LIGHTS	134-366	IK	

SEITE 96

1245	ALL RUSH OVER	143	IK	NZ
1246	G. PUTS HAND TO MOUTH IN HORROR	134-122	IK	NZ
1247	H.: APPALLED	120	IK	NZ
1248	H. BENDS DOWN	130-156	IK	
1249	H. EXAMINES CORPSE	134-121	IK	
1250	CH. STARES IN DISBELIEF	121-120	IK	NZ
1251	CH.: UNABLE TO FIND WORDS	201	IK	NZ
1252	CH. TURNS AT AUDIENCE	130-161	SG	SG
1253	CH. EXPLODES INDIGNANTLY	214-212	IK	NZ
1254	BLACKOUT	362	SG*	

SEITE 97

1255	CHURCH ORGAN AND CHOIR	431-231	IK	SG
1256	LAST NOTE DIES DOWN	403	IK	SG
1257	LIGHTS UP	361	SG*	
1258	B.: MIDDLE-AGED MAN	112	IK	NZ
1259	B.: TIRED FACE	120	IK	NZ
1260	B. FEELS STOMACH	134-130	IK	NZ

1261	F. CHECKS THROUGH NOTES	134-121	IK
1262	F.'S NOTES	355	IK
1263	CARPET PULLED BACK	342	IK NZ
1264	CARDBOARD OUTLINE OF CL.'S BODY	356	IK
1265	F.: QUICKLY	215	IK NZ
1266	FOOTSTEPS	225	IK NZ
1267	L. ENTERS WITH CH. AND D.	141	IK
1268	CH. AND D. SUPPORT L.	134	IK NZ
SEITE	98		
1269	CH. AND D. CAREFULLY AVOID OUTLINE	143-161	IK NZ
1270	CH. AND D. HALF-CARRY L. TO CHAIR	143-134	IK NZ
1271	L. DROPS INTO CHAIR	130-152	IK NZ
1272	L. IS GASPING	223	IK NZ
1273	CH.: URGENTLY	215	IK NZ
1274	G. ENTERS	141	IK
1275	G. STANDS BESIDE OUTLINE	161	IK
1276	G. PUTS LEFT FOOT OUT	137	IK IK
1277	G. RAISES BOTH ARMS	133	IK IK
1278	G.: DELIBERATELY	215	IK NZ
SEITE	99		
1279	L.: WAILING	222	IK NZ
1280	D.: STRICKEN	120	IK NZ
1281	G. LOOKS ROUND AT B.	121-131	IK SG
1282	CH., D., G. START YELLING	214-212	IK NZ
1283	E. ENTERS WITH CANE	141-134	IK
1284	E.: COMMANDING FIGURE	110	IK NZ
1285	E.: IN BLACK	180	NZ SY
1286	BLACK SILVER-TOP CANE	356	IK
1287	OTHERS STOP SHOUTING	201	IK NZ
1288	E. PAUSES BY OUTLINE ON FLOOR	151-161	NZ NZ
1289	OTHERS CLEAR THROAT, EMBARRASSED	223	IK NZ
SEITE	100		
1290	D.: DEFIANTLY	214	IK NZ
1291	D. EXITS	142	IK
1292	G. MOVES ROUND BESIDE E.	143-162	IK
1293	G.: POINTEDLY	214	IK NZ
1294	B. SIGHS	223	IK NZ
1295	E. THINKS	120	NZ SG
1296	E. SHAKES HEAD	131	NZ SG
1297	L., G. SHAKE HEADS	131	IK SG
1298	T. HEARD SINGING	231	IK NZ
1299	B. TURNS SWIFTLY	130-162	IK NZ
1300	F. RUSHES OUT	142	IK NZ
1301	F. REAPPEARS DRAGGING T.	141-134	IK
1302	T.: STRIPED JACKET, BOW-TIE, STRAW HAT	181-183	NZ SY
1303	T. CARRIES SUITCASE	134	IK NZ
1304	BATTERED SUITCASE WITH FOREIGN LABELS	353	NZ SG
SEITE	101		
1305	T. SINGS MELODIOUSLY	231	NZ SG
1306	T. SHUFFLES TO EXIT	143	IK NZ
1307	T. GESTURES FAREWELL	134	IK SG
1308	F. PULLS T. BACK	134	IK SG
1309	T. GIVES FRIGHTENED CRY	222	IK NZ
1310	T. RUSHES FOR EXIT	143	IK NZ
1311	E. BARS WAY	143-162	NZ SG
1312	F. PULLS T. BACK AGAIN	134	IK

1313	EXCITED SHOUTS	214-212	IK	NZ
1314	D. HURRIES IN	141	IK	NZ
1315	T.: SUDDENLY DEFIANT	214	IK	NZ
1316	T.: AGITATED	216	IK	NZ
1317	B. STICKS OUT LEG	136	IK	IK
1318	B. RAISES ARMS	133	IK	IK

SEITE 102

1319	T.: FRIGHTENED	214	IK	NZ
1320	T. JIGS UP AND DOWN	146	IK	NZ
1321	T. SOBS	222-212	IK	NZ
1322	T. TAKES OUT HANDKERCHIEF	134	IK	
1323	T.'S HANDKERCHIEF	356	IK	
1324	T. WIPES EYES	134-121	IK	
1325	SILVER SPOONS FALL OUT OF T.'S POCKET	352-359	IK	NZ
1326	SILVER SPOONS	352	IK	
1327	CLATTER	422	IK	NZ
1328	B. PUTS SILVERWARE ON TO CHAIR	134	IK	
1329	B. GESTURES IMPATIENTLY	134	IK	SG
1330	T. BRINGS OUT KNIVES AND FORKS	134	IK	NZ
1331	KNIVES AND FORKS	352	IK	
1332	T.'S POCKET: BULGING	187	IK	NZ
1333	T. PRODUCES CRUET SET	134	IK	NZ
1334	SILVER CRUET SET	352	IK	
1335	T. PRODUCES SNUFF BOX	134	IK	NZ
1336	JEWEL-ENCRUSTED SNUFF BOX	356	IK	
1337	T. ADDS GOLD BOWL	134	IK	NZ
1338	GOLD BOWL	352	IK	
1339	T. REMOVES HAT	134	IK	
1340	T.: WITH FEIGNED SURPRISE	120	NZ	SG
1341	T. TAKES DINNER-PLATE OUT OF HAT	134	IK	NZ
1342	SMALL SILVER DINNER-PLATE	352	IK	
1343	D. AND F. OPEN SUITCASE	134	IK	
1344	OTHERS EXCEPT E. MOVE OVER	143	IK	
1345	B. BRINGS OUT BOOKS	134	IK	
1346	BOOKS	355	IK	
1347	F. DISCOVERS PHOTOGRAPHS	121	IK	
1348	PILE OF PHOTOGRAPHS	355	IK	NZ
1349	B. LOOKS AT PHOTOGRAPHS SLOWLY	134-121	IK	NZ
1350	SHOCKED GASP FROM CH. AND D.	223	NZ	NZ

SEITE 103

1351	CH. AND D. GLANCE OVER B.'S SHOULDER	121-131	IK	NZ
1352	G. TAKES PHOTOGRAPH	134	IK	
1353	G. TURNS PHOTOGRAPH ROUND AND ROUND	134	IK	NZ
1354	T. STAGGERS OVER TO E.	143-162	IK	NZ
1355	E.: DARK, IMPLACABLE	214	IK	NZ
1356	T. SOBS	222-212	IK	NZ
1357	E. LIFTS T. UP BY ARMPITS	134-133	IK	NZ
1358	E. DROPS T. IN FRONT OF B.	134	SY	
1359	T.: EXPLODING WITH RAGE AND FEAR	214-212	IK	NZ
1360	F. GRABS T.	134	IK	NZ
1361	T. LURCHES FORWARD	143	IK	NZ
1362	E. WHISPERS TO D.	212	IK	SG
1363	D. HELPS F. PICK UP T.	134	IK	
1364	D. AND F. CARRY T. OFF	143-134	IK	
1365	T.: STIFF AND HORIZONTAL	153-103	IK	SG
1366	T. BAWLS:'THEN COMRADES COME RALLY'	231-212	NZ	SG
1367	T. PASSES G.	143-162	IK	
1368	T. TIPS HAT	135	NZ	SG

1369	T. SINGS:'STROLLING VAGABOND'	231	NZ	SG
SEITE 104				
1370	B. GIVES SLIGHT BOW	130-156	IK	SG
1371	B. EXITS WITH CH.	142	IK	
1372	L. LOOKS DOWN AT OUTLINE	121-131	IK	
1373	L. GRASPS E.'S ARM	134-133	NZ	SG
1374	E. WALKS WITH L.	143-162	IK	
1375	E. HANDS L. TO G.	134	IK	
1376	L. AND G. EXIT	142	IK	
SEITE 105				
1377	E. TAKES OUT BINOCULARS FROM DESK	134	IK	
1378	PAIR OF BINOCULARS	356	IK	
1379	CRIES HEARD OFF	222	IK	NZ
1380	T.: HYSTERICAL	214-212	IK	NZ
1381	E. LEANS ON CANE	130-155	IK	
1382	E. LOOKS OUT THROUGH BINOCULARS	121-356	NZ	NZ
1383	H.: TIRED AND SICK	110	IK	NZ
1384	H. ENTERS WITH AID OF WALKING STICK	141-155	SY	NZ
1385	WALKING STICK	356	IK	
1386	H. STARES AT E.	121	IK	NZ
1387	H. CROSSES	143	IK	
1388	H. STOPS BESIDE CL.'S OUTLINE	151-161	IK	NZ
1389	H. LOOKS ACROSS AT E.	121	IK	NZ
1390	E. TURNS	130-162	IK	
1391	E. RAISES CANE IN SALUTE	134-350	NZ	SG
1392	E. LOOKS AT H.(BINOCULARS.WRONG END)	121-356	SY	SG
SEITE 106				
1393	E. LUNGES AT H.	134-350	SY	
1394	H. INVOLUNTARILY PARRIES STROKE	134-350	SY	NZ
1395	E. LUNGES	134-350	SY	
1396	H. PARRIES	134-350	SY	
1397	H. LEAPS AT E.	143-162	SY	NZ
1398	H. FLAILS WILDLY WITH STICK	134-350	SY	NZ
1399	E. PARRIES STROKE	134-350	SY	
1400	E. DRIVES H. BACK	143-134	SY	
1401	H. LASHES OUT	134-350	SY	NZ
1402	E. BEATS OFF ATTACK	134-350	SY	
SEITE 107				
1403	H. ATTACKS WILDLY	134-350	SY	NZ
1404	E. PARRIES WITH CONTEMPTUOUS EASE	134-350	SY	NZ
1405	E. LUNGES	134-350	SY	
1406	E. HITS H.	134-350	SY	
1407	H. SITS WITH A BUMP	130-152	SY	NZ
1408	E. CLICKS HEELS	137-422	NZ	SG
1409	E. SALUTES WITH CANE	134-350	NZ	SG
1410	E. CROSSES	143	IK	
1411	H. REMAINS ON FLOOR	152-103	IK	
1412	LIGHTS DIM SLIGHTLY	363	SG*	
1413	H. PUNCHES GROUND IN FRUSTRATION	134	NZ	SG
1414	H. SHUDDERS	130	IK	NZ
1415	H. SUDDENLY TREMBLES WITH RAGE	130	IK	NZ
1416	H. PICKS UP OUTLINE	134	IK	
1417	H. CLASPS CARDBOARD OUTLINE TENDERLY	134-133	IK	NZ
1418	H. EXITS WITH CARDBOARD OUTLINE	142-133	IK	
1419	H. CROWS	223	NZ	IK

SEITE 108

1420	CH. AND G. ENTER	141	IK
1421	E. PUTS ARM ROUND G.'S SHOULDER	133-132	NZ SY
1422	G.: EAGERLY	215	IK NZ
1423	D. ENTERS WITH ROBES	141-134	IK
1424	E.'S PARLIAMENTARY ROBES	180	NZ SY
1425	G.: DISTURBED	214	IK NZ
1426	D. HELPS E. ON WITH ROBES	134	IK

SEITE 109

1427	G. HELPS D.	134	IK
1428	G. AND D. SHAKE HEADS	131	IK SG
1429	CH. STARTS TO GROW OLD	130-112	SY NZ
1430	CH.'S LIMBS SHAKE SLIGHTLY	133-136	IK NZ
1431	CH.'S VOICE QUAVERS	213	IK NZ
1432	CH.: HANDS OVER HAIR AND MOUSTACHE	134-131	SY NZ
1433	HAIR TURNS WHITE	174-179	SY NZ
1434	MOUSTACHE TURNS WHITE	173-179	SY NZ
1435	D. SNIGGERS	221-212	IK NZ
1436	CH.: PETULANTLY	214	IK NZ

SEITE 110

1437	E. POINTS TO CH.	135	IK SG
1438	D. NODS	131	IK SG
1439	D. LEADS CH. FIRMLY AWAY	142-133	NZ NZ
1440	G. CAREFULLY ADJUSTS E.'S ROBE	134	IK NZ
1441	G.: CLOSER TO E.	162	IK SG
1442	G. LAUGHS	221	NZ NZ
1443	G.: ANXIOUSLY	214	IK NZ
1444	G.: RELIEVED	214	NZ NZ
1445	E. NODS	131	IK SG
1446	E. SMILES	122	NZ SG

SEITE 111

1447	G. KISSES E.	122-122	NZ SY
1448	G. KISSES E. AGAIN	122-122	NZ SY
1449	G. EXITS	142	IK
1450	LIGHTS DIM	363	SG*

SEITE 112

1451	'POMP AND CIRCUMSTANCE MARCH':SOFTLY	431	SG*
1452	E.: MENACING	110	IK NZ
1453	E. HUNCHES SHOULDER	132	NZ NZ
1454	E. DRAGS LEG	136	NZ NZ
1455	E.: SOFTLY	214-212	IK NZ
1456	SOUNDS FROM BACK OF THROAT	223-213	NZ NZ
1457	E.'S ARM JERKS OUT CONVULSIVELY	133	SY NZ
1458	E.'S LEG TWISTS UNDER HIM	136	SY NZ
1459	E. GRINDS HEEL INTO GROUND	137	SY NZ
1460	E.'S FACE CONTORTED WITH RAGE	120	SY NZ
1461	CRIES FROM PIT OF STOMACH	222-213	IK NZ

SEITE 113

1462	BACKCLOTH WITH PHOTO OF WESTMINSTER	322-371	IK*
1463	BACKCLOTH LOWERED	322-381	SG*
1464	MASSIVE PURPLE DRAPES	342	IK NZ
1465	'POMP AND CIRCUMSTANCE MARCH': LOUD	431	SG*
1466	TWO TIERS OF MOULDERING DUMMIES	343	SY NZ
1467	DUMMIES DRESSED AS LORDS	180	IK SY
1468	DUMMIES COVERED WITH COBWEBS	186	SY NZ

1469	LORDS:BLOATED STOMACHS, GOITRED, ETC.	111	SY NZ
1470	LORDS: SKULL-LIKE FACES	171	SY NZ
1471	LORDS CRAWL ON STAGE	141-157	SY NZ
1472	LORDS GROAN	222-211	NZ NZ
1473	LORDS TAKE PLACES BESIDE DUMMIES	130-152	SY
1474	ONE LORD DRAGS SKELETON BEHIND HIM	143-134	SY NZ
1475	SKELETON	356	SY
1476	MUSIC STOPS	403	IK SG
1477	FIRST LORD HAULS HIMSELF UPRIGHT	130-151	SY NZ
1478	FIRST LORD: CROAKING	213	IK NZ
1479	SECOND LORD: WHEEZING	223	SY NZ
1480	E. JERKS UP	130-151	IK SG
1481	ALL EYES ON E.	121	IK NZ
1482	D. ENTERS	141	IK
1483	CH. HOBBLES IN ON WALKING STICKS	141-155	SY NZ
1484	TWO WALKING STICKS	356	IK

SEITE 114

1485	E.: RECOVERING	216	IK NZ
1486	E. SHUDDERS	130	NZ NZ
1487	PAUSE	201	IK NZ
1488	ALL BURST INTO SPONTANEOUS SHOUTS	212	IK SG
1489	EXCITED PEERS WAVE ORDER-PAPERS	134-350	NZ SG
1490	ORDER-PAPERS	355	IK
1491	PEERS STUMBLE OVER TO E.	143-162	IK NZ
1492	PEERS CONGRATULATE E.	134-134	NZ SG
1493	CH. WAVES STICK EXCITEDLY	134-350	IK SG
1494	ALL EXIT EXCEPT E.	142	IK
1495	ALL SING EXULTANTLY	231-213	IK NZ

SEITE 115

1496	E.: ALONE AMONG DUMMIES	162	SY
1497	CHORUS FADES DOWN	203	IK NZ
1498	LIGHTS FADE DOWN	363	SG*
1499	G. ENTERS	141	NZ
1500	G. SINGS	231	NZ SG
1501	G.: IN BLACK NIGHT-DRESS	182	NZ SG
1502	E. IS STANDING THERE	151	NZ
1503	E. SMILES	122	NZ SG
1504	G. SENSUALLY CIRCLES E.	143-147	NZ SG
1505	E. PULLS G. CLOSE	134-162	NZ
1506	G. YIELDS	130-155	NZ NZ
1507	FAINT STREET CRIES	212	NZ NZ
1508	E. AND G. KISS PASSIONATELY	122-122	NZ SY
1509	E. ENVELOPS G. IN ROBES	134	NZ
1510	E.'S HAND REACHES FOR POCKET	134	NZ
1511	LIGHTS FADE DOWN SLOWLY	363	SG*
1512	SINGLE SCREAM OF FEAR AND AGONY	222-211	NZ NZ
1513	CURTAIN	392	SG*

888	NONE OF THE OTHERS SEE THE BEAST	102	NZ NZ
178	NO REACTION FROM T.	103	IK NZ
355	T.: TOO BUSY POURING TO REACT	103	IK NZ
953	OTHERS HAVE NO TIME TO REACT	103	IK NZ
956	E.: NO BEARD	107	SY NZ
161	MP.: DESSICATED, DEFERENTIAL MAN	110	IK NZ
223	E.: MAGNETIC PERSONALITY	110	IK NZ
1049	DARK SHADOWY FIGURE	110	IK NZ
1143	E.: QUIET, SELF-POSSESSED	110	IK NZ
1284	E.: COMMANDING FIGURE	110	IK NZ
1383	H.: TIRED AND SICK	110	IK NZ
1452	E.: MENACING	110	IK NZ
219	E.: TALL AND ASCETIC	110-111	IK NZ
253	H.: THIN MAN WITH A COLD MANNER	110-111	IK NZ
789	M.: POWERFUL, GAUNT MAN, BRUSQUE	110-111	IK NZ
884	BEAST: MONSTROUS, EIGHT FEET HIGH	110-111	IK NZ
386	PJ. AND TW.: SOLID, MIDDLE-AGED WOMEN	110-112	IK NZ
396	TW.: DUMPY WOMAN	111	IK NZ
399	PJ.: BONEY	111	IK NZ
765	G.: NINE MONTHS PREGNANT	111	IK NZ
786	A.: BURLY	111	IK NZ
1064	TR.: BIG MAN	111	IK NZ
1469	LORDS:BLOATED STOMACHS, GOITRED, ETC.	111	SY NZ
123	L.: SHRUNK TO SMALL OLD MAN	111-112	IK NZ
24	T.: AGED	112	IK NZ
1258	B.: MIDDLE-AGED MAN	112	IK NZ
1192	E. AND CL. LISTEN	120	IK
1217	E. STANDS LISTENING	120	IK
41	BE.: DEEP IN THOUGHT	120	IK NZ
220	E.: SENSITIVE FACE	120	IK NZ
226	CH. LOOKS UNCOMFORTABLE	120	IK NZ
234	MP.: EMBARRASSED	120	IK NZ
266	CL. LISTENS ATTENTIVELY	120	IK NZ
283	CH.: FURIOUS	120	IK NZ
353	D.: FLUSTERED	120	IK NZ
388	D.: HORRIFIED	120	IK NZ
394	PJ., TW., T.: PUZZLED	120	IK NZ
405	TW.: DELIGHTED	120	IK NZ
408	D. LOOKS UNCERTAIN	120	IK NZ
497	CL.: ANGRY	120	IK NZ
502	E.: DISTURBED	120	IK NZ
576	D.: SULKY	120	IK NZ

579	D. COMES TO A DECISION	120	IK NZ
640	CH.: APPREHENSIVE	120	IK NZ
679	G.: BRIGHTENING	120	IK NZ
792	OTHERS LOOK PUZZLED	120	IK NZ
819	OTHERS: HORRIFIED ATTENTION	120	IK NZ
925	H.: DAWNING REALIZATION	120	IK NZ
968	CH.: DISAPPOINTED	120	IK NZ
1011	EVERYONE IN HORROR	120	IK NZ
1017	T.: RELUCTANT	120	IK NZ
1065	TR.: HARD-FACED	120	IK NZ
1092	TR.: GRIM	120	IK NZ
1129	TW. AND PJ.: RELIEVED	120	IK NZ
1134	TW. AND PJ. LOOK STARTLED	120	IK NZ
1145	CL.: FASCINATED	120	IK NZ
1152	PJ. FLUSHES WITH PLEASURE	120	IK NZ
1247	H.: APPALLED	120	IK NZ
1259	B.: TIRED FACE	120	IK NZ
1280	D.: STRICKEN	120	IK NZ
1295	E. THINKS	120	NZ SG
1340	T.: WITH FEIGNED SURPRISE	120	NZ SG
1460	E.'S FACE CONTORTED WITH RAGE	120	SY NZ
823	G. IS SHAKEN	120-130	IK NZ
43	13E.: LOOKING	121	IK
104	T. SEES 13E.	121	IK
362	D. NOTICES E. ON CROSS	121	IK
427	TW. AND PJ. SEE CROSS	121	IK
520	G. NOTICES CROSS	121	IK
525	G. SEES SOMEONE OUTSIDE	121	IK
568	G. LOOKS AT E.	121	IK
578	D. LOOKS	121	IK
586	D. SEES E.	121	IK
700	CH. NOTICES E. AND G. ARE MISSING	121	IK
767	H., CL., CH. WATCH G.	121	IK
946	CH. NOTICES T.	121	IK
1008	CH. SEES E.	121	IK
1083	TR. GLANCES AT FILE	121	IK
1347	F. DISCOVERS PHOTOGRAPHS	121	IK
173	ALL EYES ON MP.	121	IK NZ
214	ALL EYES ON DOOR	121	IK NZ
354	D. SHOOTS SIDELONG GLANCE AT T.	121	IK NZ
730	G. STARES	121	IK NZ
795	ALL STARE EXCEPT A. AND H.	121	IK NZ
800	M. FOCUSSES ON E.	121	IK NZ
923	E.'S EYES OPEN	121	IK NZ
1069	TR. SCRUTINIZES E. CLOSELY	121	IK NZ
1080	TR. WATCHES CLOSELY	121	IK NZ
1093	TR. STARES AT E.	121	IK NZ
1169	CL. WATCHES E.	121	IK NZ
1233	T. BLINKS, SEES CL.	121	IK NZ
1386	H. STARES AT E.	121	IK NZ
1389	H. LOOKS ACROSS AT E.	121	IK NZ
1481	ALL EYES ON E.	121	IK NZ
231	CL. LOOKS AT CH.	121	IK SG
695	G. GLANCES AT CH.	121	IK SG
1070	T. GLARES AT TR.	121	IK SG
186	T. OGLES CL.	121	NZ SG
533	CH. LOOKS AT AUDIENCE	121	SG SG

653	CL., D., CH. STARE AT AUDIENCE	121	SG	SG
409	CL. WATCHES WITH INCREASING TENSION	121-120	IK	NZ
486	ALL EYES SCEPTICALLY ON TABLE	121-120	IK	NZ
606	L. AND CH. GLANCE WITH DISTASTE AT E.	121-120	IK	NZ
744	CH. STARES OUT MOODILY	121-120	IK	NZ
814	OTHERS WATCH E. FASCINATED	121-120	IK	NZ
995	E. LOOKS BLANKLY AT GUN	121-120	IK	NZ
1019	CL., H., G. LOOK SUSPICIOUSLY AT E.	121-120	IK	NZ
1086	E. STARES INTO SPACE, DEEP IN THOUGHT	121-120	IK	NZ
1250	CH. STARES IN DISBELIEF	121-120	IK	NZ
387	CL. GLARES ANGRILY AT D.	121-120	IK	SG
445	CH. LOOKS ACROSS DOUBTFULLY AT CL.	121-120	IK	SG
896	CL., D. WATCH WITH WELL-BRED REVULSION	121-120	NZ	NZ
897	H., A., WATCH WITH CLINICAL INTEREST	121-120	NZ	NZ
295	CH. GLANCES TRIUMPHANTLY AT CL.	121-120	NZ	SG
378	CL. AND D. EXCHANGE UNEASY GLANCES	121-121	IK	SG
451	D. AND CH. EXCHANGE LOOKS	121-121	IK	SG
658	FAMILY GLANCE ANXIOUSLY AT EACH OTHER	121-121	IK	SG
985	CL., H., G. LOOK AT EACH OTHER	121-121	IK	SG
37	13E. AND T. LOOK AT EACH OTHER	121-121	NZ	SG
53	13E. PEERS UP	121-131	IK	
263	E. LOOKS AFTER H. AND CH.	121-131	IK	
328	T. LOOKS AFTER E.	121-131	IK	
908	BEAST LOOKS DOWN AT UNCONSCIOUS E.	121-131	IK	
1161	PJ. AND TW. LOOK BACK AT E.	121-131	IK	
1372	L. LOOKS DOWN AT OUTLINE	121-131	IK	
83	13E. GLANCES TOWARDS DOOR	121-131	IK	NZ
246	ALL LOOK UP AT E. IN HORROR	121-131	IK	NZ
306	CL. AND CH. LOOK AFTER E.	121-131	IK	NZ
345	CL. STARES UP AT E.	121-131	IK	NZ
594	E. PEERS UP AT D.	121-131	IK	NZ
706	CH. LOOKS UP	121-131	IK	NZ
846	ALL LOOK ROUND	121-131	IK	NZ
1072	TR. STARES AFTER T.	121-131	IK	NZ
1126	TWO HEADS PEER ROUND DOOR	121-131	IK	NZ
1351	CH. AND D. GLANCE OVER B.'S SHOULDER	121-131	IK	NZ
652	L. LOOKS UP WARNINGLY	121-131	IK	SG
926	H. LOOKS UP AT OTHERS	121-131	IK	SG
1281	G. LOOKS ROUND AT B.	121-131	IK	SG
1382	E. LOOKS OUT THROUGH BINOCULARS	121-356	NZ	NZ
574	E. STARES AFTER G. THROUGH TELESCOPE	121-356	SY	NZ
1392	E. LOOKS AT H.(BINOCULARS,WRONG END)	121-356	SY	SG
230	E. SMILES	122	IK	NZ
236	CL. SMILES SLIGHTLY	122	IK	NZ
239	CH.: CLENCHING HIS JAW	122	IK	NZ
398	TW. GIVES DAZED SMILE	122	IK	NZ
464	CL. SMILES	122	IK	NZ
543	E. SMILES	122	IK	NZ
615	H. SMILES	122	IK	NZ
895	SALIVA DRIBBLES FROM E.'S MOUTH	122	IK	NZ
1039	E.: UNABLE TO CONTROL HIS LIPS	122	IK	NZ
1102	E. BITES HARD ON PIPE	122	IK	NZ
1141	E. SMILES	122	IK	SG
1172	E. SMILES	122	IK	SG

1174	E. PULLS UP CORNERS OF MOUTH	122	IK	SG
531	G. SMILES WANLY	122	NZ	IK
810	E. BLOWS	122	NZ	IK
172	MP. PURSES LIPS IN DISTASTE	122	NZ	SG
1179	E. SMILES	122	NZ	SG
1446	E. SMILES	122	NZ	SG
1503	E. SMILES	122	NZ	SG
569	G. KISSES E.	122-122	IK	SY
1108	G. KISSES E. IMPULSIVELY	122-122	IK	SY
1210	E.'S MOUTH STILL CLAMPED OVER CL.'S	122-122	NZ	NZ
1183	CL. KISSES E. ON MOUTH	122-122	NZ	SY
1447	G. KISSES E.	122-122	NZ	SY
1448	G. KISSES E. AGAIN	122-122	NZ	SY
1508	E. AND G. KISS PASSIONATELY	122-122	NZ	SY
1204	E. FORCES CL.'S HEAD BACK WITH KISS	122-131	NZ	NZ
621	H. KISSES CL.'S HAND	122-134	IK	SG
417	E. EATS WAX GRAPES	122-186	NZ	NZ
13	13E. DRINKS	122-351	IK	
322	T. DRINKS	122-351	IK	
331	T. DRINKS	122-351	IK	
377	E. EATS MUFFIN	122-351	IK	
1002	T. DRINKS	122-351	IK	
344	CL. IS SMOKING NERVOUSLY	122-351	IK	NZ
685	ALL DRINK	122-351	IK	SY
466	T. DRINKS	122-351	NZ	NZ
199	T. IS SMOKING A CIGAR	122-351	NZ	SG
818	M. TAKES BITE OUT OF GLASS	122-352	NZ	SG
440	E. PLAYS FLUTE	122-431	IK	
448	E. PLAYS 'DRINKING SONG'	122-431	NZ	NZ
749	CH. FROWNS	123	IK	SG
947	T. SCOWLS DARKLY AT CH.	123	IK	SG
1068	TR. FROWNS	123	IK	SG
1077	TR. TAKES SNUFF	124-351	IK	
1099	TR. SNIFFS	124-351	IK	
318	E. HOLDS EAR TO IMAGINARY FLOWER	127-131	IK	NZ
77	13E. BEGINS TO TWITCH	130	IK	
69	13E. TREMBLES IN ANTICIPATION	130	IK	NZ
74	13E. TREMBLES	130	IK	NZ
82	13E. TREMBLES HOARSELY	130	IK	NZ
93	EVERY MUSCLE BEGINS TO TREMBLE	130	IK	NZ
96	SPASMS REACH CLIMAX	130	IK	NZ
99	13E.'S BODY SWAYS GENTLY ON ROPE	130	IK	NZ
156	L. SITS UP	130	IK	NZ
248	L. SLIPS OFF CHAIR	130	IK	NZ
324	E. SHAKES HIMSELF VIGOROUSLY	130	IK	NZ

329	T. SWAYS SLIGHTLY	130	IK NZ
350	T. WINCES AT EVERY SOUND	130	IK NZ
356	T. SHUDDERS WITH NAUSEA	130	IK NZ
368	E. TWISTS ROUND	130	IK NZ
373	T. SWAYS SLIGHTLY	130	IK NZ
647	L. SHUDDERS	130	IK NZ
660	L. SHUDDERS	130	IK NZ
678	L. SHUDDERS	130	IK NZ
701	L. SHUDDERS	130	IK NZ
734	E. WOBBLES	130	IK NZ
774	G. WINCES	130	IK NZ
826	M. WHIRLS ROUND	130	IK NZ
841	M. SHAKES VIOLENTLY	130	IK NZ
844	M. SHAKES	130	IK NZ
869	E. WRITHES	130	IK NZ
877	E. BUCKS (IMAGINARY ELECTRICAL CHARGE)	130	IK NZ
999	T.: SHAKILY	130	IK NZ
1025	E. SWAYS	130	IK NZ
1037	E. TREMBLES	130	IK NZ
1148	E. TREMBLES	130	IK NZ
1200	CL. SHIVERS	130	IK NZ
1201	CL. TREMBLES VIOLENTLY	130	IK NZ
1208	CL. BUCKS AND WRITHES	130	IK NZ
1211	CL. WRITHES AND TWISTS	130	IK NZ
1232	T. : SWAYING	130	IK NZ
1237	T. SHAKES ALL OVER	130	IK NZ
1239	T. IS CONVULSED WITH GLEE	130	IK NZ
1414	H. SHUDDERS	130	IK NZ
1415	H. SUDDENLY TREMBLES WITH RAGE	130	IK NZ
1486	E. SHUDDERS	130	NZ NZ
581	E. SHIVERS WITH COLD	130	SY NZ
867	E. WRITHES AS IF IN LABOUR	130	SY NZ
894	E. WRESTLES IN EPILEPTIC FIT	130	SY NZ
903	E. STRUGGLES	130	SY NZ
970	E. STRUGGLES FIERCELY	130	SY NZ
973	E. STRUGGLES	130	SY NZ
1028	ALL SHIVER	130	SY NZ
713	PROVOCATIVE, UNSELFCONSCIOUS MOVEMENTS	130-110	IK NZ
959	GESTURES STILL SLIGHTLY OUT OF 'SYNCH'	130-110	SY NZ
1043	ABRUPT BODY MOVEMENTS	130-110	SY NZ
806	E. BECOMES SQUARE, MASSIVE	130-111	NZ IK
1429	CH. STARTS TO GROW OLD	130-112	SY NZ
435	CH. PICKS HIMSELF UP	130-151	IK
541	E. GETS UP	130-151	IK
822	G. RISES	130-151	IK
35	T. GETS UP SLOWLY	130-151	IK NZ
179	T. SHOOTS OFF CHAIR	130-151	IK NZ
323	E. STRAIGHTENS UP	130-151	IK NZ
871	CL. JUMPS UP	130-151	IK NZ
1087	E. SLOWLY RISES	130-151	IK NZ
1480	E. JERKS UP	130-151	IK SG
813	E. JERKS UPRIGHT	130-151	NZ IK
1477	FIRST LORD HAULS HIMSELF UPRIGHT	130-151	SY NZ
30	13E. SITS ON EDGE OF BED	130-152	IK
150	L. SITS DOWN	130-152	IK

539	E. ROUSES HIMSELF	130-152 IK
614	CL. SITS ON COUCH	130-152 IK
722	G. SITS ON CHAIR	130-152 IK
773	G. SITS IN CHAIR	130-152 IK
1081	E. SITS ON SOFA	130-152 IK
1144	CL. SITS ON SOFA	130-152 IK
495	T. COLLAPSES IN CHAIR	130-152 IK NZ
680	L. SLUMPS DOWN ON CHAIR	130-152 IK NZ
1271	L. DROPS INTO CHAIR	130-152 IK NZ
168	T. SITS ON EDGE OF CHAIR	130-152 NZ SG
1473	LORDS TAKE PLACES BESIDE DUMMIES	130-152 SY
1407	H. SITS WITH A BUMP	130-152 SY NZ
249	L. THUDS UNCONSCIOUS ON FLOOR	130-153 IK NZ
667	L. SINKS TO FLOOR EXHAUSTED	130-153 IK NZ
832	G. COLLAPSES ON FLOOR	130-153 IK NZ
878	E. CRASHES AGAINST RECORDER	130-153 IK NZ
1215	CL. FALLS	130-153 IK NZ
431	CH. IS FLATTENED BY PJ. AND TW.	130-153 NZ
1381	E. LEANS ON CANE	130-155 IK
770	E. LEANS ON SHEPHERD'S CROOK	130-155 NZ IK
961	E. USES SHOTGUN AS TEMPORARY CRUTCH	130-155 NZ NZ
1506	G. YIELDS	130-155 NZ NZ
715	G. BENDS	130-156 IK
835	H. BENDS DOWN TO G.	130-156 IK
921	H. BENDS DOWN	130-156 IK
1248	H. BENDS DOWN	130-156 IK
542	E. BOWS POLITELY	130-156 IK SG
1155	PJ. AND TW. CURTSEY	130-156 IK SG
1370	B. GIVES SLIGHT BOW	130-156 IK SG
550	G. BENDS FORWARD	130-156 NZ IK
67	13E. CURTSEYS	130-156 NZ SG
585	E. SHRINKS MISERABLY	130-156 SY NZ
31	T. KNEELS	130-157 IK
317	E. CROUCHES DOWN	130-157 IK
829	E. SLOWLY DOUBLES UP	130-157 IK NZ
235	MP. BEGINS AWKWARDLY TO KNEEL	130-157 IK SY
237	CL. JOINS MP. AND T. ON HER KNEES	130-157 IK SY
240	CH. KNEELS	130-157 IK SY
424	TW. AND PJ. TURN	130-161 IK
634	L. TURNS	130-161 IK
506	ALL TURN TOWARDS DOORWAY	130-161 IK NZ
1252	CH. TURNS AT AUDIENCE	130-151 SG SG
227	E. TURNS TO L.	130-162 IK
360	D. TURNS	130-162 IK
856	H. TURNS TO E. UP AT CROSS	130-162 IK
1156	E. TURNS AWAY	130-162 IK
1165	D. TURNS	130-162 IK
1390	E. TURNS	130-162 IK
208	ALL TURN IN ASTONISHMENT	130-162 IK NZ
325	E. TURNS ABRUPTLY	130-162 IK NZ
821	M. SUDDENLY TURNS TO G.	130-162 IK NZ
1181	E. AND CL. COME CLOSE	130-162 IK NZ
1299	B. TURNS SWIFTLY	130-162 IK NZ
1061	E. TURNS SHARPLY ON HEELS	130-162 IK SG

308	E. POPS HEAD BACK	131	IK
256	H. NODS	131	IK SG
446	CL. SHAKES HEAD	131	IK SG
482	H. NODS TO D.	131	IK SG
500	E. SHAKES HEAD	131	IK SG
557	E. NODS	131	IK SG
562	E. NODS	131	IK SG
1029	H. NODS	131	IK SG
1149	TW. AND PJ. NOD VIGOROUSLY	131	IK SG
1297	L., G. SHAKE HEADS	131	IK SG
1428	G. AND D. SHAKE HEADS	131	IK SG
1438	D. NODS	131	IK SG
1445	E. NODS	131	IK SG
552	E. BOBS HIS HEAD	131	NZ IK
1296	E. SHAKES HEAD	131	NZ SG
160	MP.: ROUND SHOULDERS	132	IK NZ
1062	E. SQUARES SHOULDERS	132	IK SG
1114	E. HUNCHES RIGHT SHOULDER	132	NZ NZ
1453	E. HUNCHES SHOULDER	132	NZ NZ
1277	G. RAISES BOTH ARMS	133	IK IK
1318	B. RAISES ARMS	133	IK IK
268	E. OPENS ARMS MIMICKING TED LEWIS	133	NZ IK
393	ALL: ARMS OUTSTRETCHED TO AUDIENCE	133	NZ IK
490	E.'S ARMS ABOVE HEAD	133	NZ IK
544	E. FLAPS ARMS LIKE BIRD	133	NZ IK
545	E.'S ARMS QUIVERING	133	NZ IK
548	G. FLAPS ARMS	133	NZ IK
807	E. STRETCHES ARMS UP	133	NZ IK
189	T. HOLDS ARMS HIGH	133	NZ NZ
1457	E.'S ARM JERKS OUT CONVULSIVELY	133	SY NZ
1031	E. PUTS ARM AROUND G.	133-130	IK SY
1202	E. PUTS ARM ROUND CL.'S WAIST	133-130	NZ
301	E. WARMLY EMBRACES CH.	133-130	NZ SY
1421	E. PUTS ARM ROUND G.'S SHOULDER	133-132	NZ SY
1430	CH.'S LIMBS SHAKE SLIGHTLY	133-136	IK NZ
901	E.'S ARMS AND LEGS TWISTED	133-136	SY NZ
27	13E. UNDRESSES	134	IK
32	T. TAKES OFF 13E.'S SHOES	134	IK
40	T. OPENS LEATHER CASE	134	IK
50	T. TIES ROPE TO HOOK ON CROSS-BEAM	134	IK
58	13E. BRINGS OUT CLOTHES	134	IK
62	13E. PUTS TUTU ON	134	IK
64	13E. STRAPS SWORD TO HIS SIDE	134	IK
65	13E. PUTS ON HAT	134	IK
81	13E. LOOSENS NOOSE	134	IK
90	13E. DROPS SWORD	134	IK
91	13E. TRIES TO TEAR NOOSE FREE	134	IK
121	L. DISROBES	134	IK
122	L. HANDS T. COPE, SURPLICE, MITRE	134	IK
163	MP. GIVES T. TRILBY	134	IK
167	T. HOLDS MP.'S TRILBY	134	IK

170	MP. TAKES OUT DOCUMENTS	134	IK
174	MP. PUTS ON SPECTACLES	134	IK
271	E. STARTS TAKING OFF MONK'S HABIT	134	IK
287	CH. OPENS BRIEFCASE	134	IK
288	CH. TAKES OUT DOCUMENT	134	IK
291	E. PUTS ON GLASSES	134	IK
319	T. TAKES OUT HIP-FLASK	134	IK
357	T. HANDS D. TEA	134	IK
371	T. UNCOVERS DISH	134	IK
407	TW. POURS	134	IK
461	T. POURS DRINKS	134	IK
465	T. HANDS H. AND CL. DRINKS	134	IK
471	CL. TAKES BOOK FROM D.	134	IK
472	CL. OPENS BOOK	134	IK
474	E. TAKES BOOK	134	IK
509	G. CARRIES CAMELIA	134	IK
526	CH. HANDS G. CAMELIA	134	IK
571	E. TAKES OUT POCKET TELESCOPE	134	IK
573	E. OPENS OUT POCKET TELESCOPE	134	IK
577	E. HANDS D. TELESCOPE	134	IK
583	E. TAKES HANDS AWAY FROM FACE	134	IK
590	E. TAKES OUT GLASSES	134	IK
616	CL. TAKES OFF GLOVE	134	IK
677	T. HELPS L. OUT OF VESTMENTS	134	IK
681	E. HANDS CH. AND D. PAPER HATS	134	IK
684	CH. AND D. PUT ON HATS	134	IK
686	E. PICKS UP KNIFE	134	IK
688	E. CUTS WEDDING CAKE	134	IK
716	G. PICKS UP DRESS	134	IK
718	G. TAKES OFF STOCKING	134	IK
723	G. TAKES OFF OTHER STOCKING	134	IK
779	H. PICKS UP TAPE-RECORDER	134	IK
793	M. TAKES OFF GLOVE	134	IK
815	M. PICKS UP GLASS	134	IK
916	D. AND T. CLOSE FRENCH-WINDOWS	134	IK
941	T. PULLS OFF L.'S ROBES	134	IK
963	E. PULLS OFF RIGHT SHOE	134	IK
964	E. FEELS INSIDE	134	IK
981	G. HELPS E. ON WITH CAPE	134	IK
1000	T. TAKES OUT HIP-FLASK	134	IK
1040	E. TAKES OUT STRIPS OF STICKY-TAPE	134	IK
1055	E. HANDS T. HAT AND CAPE	134	IK
1056	T. GIVES E. NEWSPAPER	134	IK
1074	TR. TAKES OUT SNUFF BOX	134	IK
1106	TR. PUTS PAPERS INTO BRIEFCASE	134	IK
1117	E. PRODUCES KNIFE	134	IK
1136	T. SERVES TEA	134	IK
1157	E. PICKS UP LETTERS FROM DESK	134	IK
1171	E. PUTS DOWN PAPER-KNIFE	134	IK
1195	C. TAKES OFF E.'S JACKET, SHIRT	134	IK
1214	E. LETS CL. GO	134	IK
1218	E. PUTS KNIFE AWAY	134	IK
1219	E. PICKS UP CLOTHES	134	IK
1312	F. PULLS T. BACK AGAIN	134	IK
1322	T. TAKES OUT HANDKERCHIEF	134	IK
1328	B. PUTS SILVERWARE ON TO CHAIR	134	IK
1339	T. REMOVES HAT	134	IK
1343	D. AND F. OPEN SUITCASE	134	IK
1345	B. BRINGS OUT BOOKS	134	IK
1352	G. TAKES PHOTOGRAPH	134	IK

1363	D. HELPS F. PICK UP T.	134	IK
1375	E. HANDS L. TO G.	134	IK
1377	E. TAKES OUT BINOCULARS FROM DESK	134	IK
1416	H. PICKS UP OUTLINE	134	IK
1426	D. HELPS E. ON WITH ROBES	134	IK
1427	G. HELPS D.	134	IK
25	T. CREAKINGLY LAYS OUT DRESSING-GOWN	134	IK NZ
28	13E. DROPS JACKET ABSENTLY ON FLOOR	134	IK NZ
85	13E. EXCITEDLY DRAWS SWORD	134	IK NZ
92	13E. GESTURES FRANTICALLY	134	IK NZ
241	CH. PULLS D. DOWN	134	IK NZ
351	T. POURS SHAKILY	134	IK NZ
478	E. STARTS TO UNZIP FLIES	134	IK NZ
527	G. HITCHES UP DRESS	134	IK NZ
595	E. TEARS OFF JACKET AND SHIRT	134	IK NZ
751	CH. QUICKLY LETS GO OF G.'S HAND	134	IK NZ
825	M. WHIPS OFF GLOVE	134	IK NZ
837	M. TAKES BULB OUT OF STANDARD LAMP	134	IK NZ
965	E. TAKES PEBBLE OUT OF SHOE	134	IK NZ
1015	CH. GRABS E.'S GUN	134	IK NZ
1023	E. LETS GO OF G.'S HAND	134	IK NZ
1078	E.'S HAND TREMBLES	134	IK NZ
1268	CH. AND D. SUPPORT L.	134	IK NZ
1303	T. CARRIES SUITCASE	134	IK NZ
1330	T. BRINGS OUT KNIVES AND FORKS	134	IK NZ
1333	T. PRODUCES CRUET SET	134	IK NZ
1335	T. PRODUCES SNUFF BOX	134	IK NZ
1337	T. ADDS GOLD BOWL	134	IK NZ
1341	T. TAKES DINNER-PLATE OUT OF HAT	134	IK NZ
1353	G. TURNS PHOTOGRAPH ROUND AND ROUND	134	IK NZ
1360	F. GRABS T.	134	IK NZ
1440	G. CAREFULLY ADJUSTS E.'S ROBE	134	IK NZ
12	13E. RAISES GLASS	134	IK SG
209	T. TAKES CIGAR OUT OF HIS MOUTH	134	IK SG
229	L. CAN ONLY WAVE E. AWAY FEEBLY	134	IK SG
233	E. GESTURES GENTLY	134	IK SG
264	E. MAKES CIRCULAR MOTION WITH HAND	134	IK SG
436	CL. GESTURES EXPRESSIVELY	134	IK SG
473	CL. SHOWS BOOK TO E.	134	IK SG
476	E. MAKES CIRCULAR MOVEMENT WITH HAND	134	IK SG
481	H. GESTURES	134	IK SG
788	M. GESTURES	134	IK SG
797	H. GESTURES TO CH. AND CL.	134	IK SG
967	E. SHOWS PEBBLE TO CH.	134	IK SG
1104	TR. PULLS BELL-ROPE	134	IK SG
1154	REGAL WAVE OF HAND FROM E.	134	IK SG
1307	T. GESTURES FAREWELL	134	IK SG
1308	F. PULLS T. BACK	134	IK SG
1329	B. GESTURES IMPATIENTLY	134	IK SG
224	E.'S HANDS CLASPED IN SLEEVES	134	IK SY
988	L. CROSSES HIMSELF	134	IK SY
34	13E. UNDOES TROUSERS	134	NZ
44	T. TAKES SILK ROPE	134	NZ
278	T. GRABS BOTTOM OF CH.'S JACKET	134	NZ
279	T. JERKS CH. BACK	134	NZ
303	T. DUMPS ROBES	134	NZ
493	T. GRASPS WHISKY DECANTER	134	NZ
854	T. POURS DRINK	134	NZ
1205	E. TAKES OUT KNIFE	134	NZ
1509	E. ENVELOPS G. IN ROBES	134	NZ

1510	E.'S HAND REACHES FOR POCKET	134	NZ	
73	13E. SLIPS NOOSE OVER HEAD	134	NZ	IK
269	E. MIMES PUTTING ON HAT	134	NZ	IK
270	E. TWIRLS IMAGINARY STICK	134	NZ	IK
379	E. MIMES BLESSING	134	NZ	IK
530	G. HOLDS CAMELIA MODESTLY ACROSS CHEST	134	NZ	IK
711	G. IS STRIPPING	134	NZ	IK
717	G. DRAPES DRESS OVER CHAIR	134	NZ	IK
84	13E. REVERENTLY PLACES NOOSE OVER HEAD	134	NZ	NZ
182	T. FLICKS MP.'S TRILBY ON TO HIS HEAD	134	NZ	NZ
187	T. FLINGS OPEN DOOR	134	NZ	NZ
294	E. SIGNS WITH A FLOURISH	134	NZ	NZ
415	E. CASUALLY TAKES WAX GRAPES FROM HAT	134	NZ	NZ
302	E. GESTURES TO ROBES	134	NZ	SG
499	E. MAKES CIRCLE WITH HAND	134	NZ	SG
589	E. MAKES CIRCLE WITH RIGHT HAND	134	NZ	SG
909	BEAST RAISES ITS HAT	134	NZ	SG
1413	H. PUNCHES GROUND IN FRUSTRATION	134	NZ	SG
1005	E. TAKES OFF HAT	134	NZ	SY
720	G. THROWS STOCKING INTO AUDIENCE	134	SG	IK
724	G. THROWS OTHER STOCKING INTO AUDIENCE	134	SG	IK
333	T. BECKONS CONFIDENTIALLY	134	SG	SG
857	E. GESTURES AT AUDIENCE	134	SG	SG
1358	E. DROPS T. IN FRONT OF B.	134	SY	
874	M. FIRES WITH BOTH HANDS AT E.	134	SY	IK
593	E. PUTS HALF FRAME OVER ONE EYE	134	SY	NZ
889	BEAST GRABS E.	134	SY	NZ
890	BEAST SHAKES E. VIOLENTLY	134	SY	NZ
899	BEAST PUMMELS E.	134	SY	NZ
1116	E. PULLS WORDS OUT OF MOUTH	134	SY	NZ
864	H. RIPS STICKING PLASTER OFF E.'S EYES	134	SY	SG
582	E. PUTS HANDS TO FACE	134-120	IK	NZ
1066	TR. LOOKS THROUGH DOCUMENTS	134-121	IK	
1249	H. EXAMINES CORPSE	134-121	IK	
1261	F. CHECKS THROUGH NOTES	134-121	IK	
1324	T. WIPES EYES	134-121	IK	
1349	B. LOOKS AT PHOTOGRAPHS SLOWLY	134-121	IK	NZ
861	E. PUTS STICKING PLASTER OVER EYES	134-121	SY	NZ
242	L. FIGHTS OFF ASTHMA ATTACK	134-122	IK	NZ
1246	G. PUTS HAND TO MOUTH IN HORROR	134-122	IK	NZ
1059	E. STICKS PIPE FIRMLY IN MOUTH	134-122	IK	SG
656	T. REMOVES FALSE TEETH	134-122	NZ	SG
1042	E. STICKS STRIPS ACROSS MOUTH	134-122	SY	NZ
299	E. STROKES FOREHEAD	134-123	IK	NZ
1175	CL. TOUCHES E.'S CHEEK	134-126	IK	SG
801	M. PLUGS DEAF-AID IN EAR	134-127	IK	NZ
1138	T. CUPS RIGHT EAR	134-127	IK	SG
828	E. TRIES TO PROTECT HIMSELF WITH HANDS	134-130	IK	NZ
833	G. CLUTCHES STOMACH	134-130	IK	NZ
1260	B. FEELS STOMACH	134-130	IK	NZ
528	G. PATS BARE BOSOM	134-130	IK	SG
1199	CL. CARESSES E.	134-130	IK	SG
775	E. CLUTCHES STOMACH	134-130	NZ	NZ

418	E. CROSSES HANDS ON CHEST	134-130 NZ SG
900	SERIES OF VICIOUS WRESTLING HOLDS	134-130 SY NZ
922	H. LIFTS E.'S HEAD	134-131 IK
402	T. CLUTCHES HEAD	134-131 IK NZ
873	CL. PUTS HANDS TO HEAD LIKE HORNS	134-131 NZ IK
902	E.'S FACE FORCED BACK BY HEAVY PAW	134-131 SY NZ
1432	CH.: HANDS OVER HAIR AND MOUSTACHE	134-131 SY NZ
112	PALL BEARERS BEAR COFFIN	134-132 IK
204	T. HOLDS UP VASE	134-133 IK
674	E. PICKS UP G.	134-133 IK
772	E. HELPS G.	134-133 IK
781	H. TAKES E.'S ARM	134-133 IK
842	CH. PICKS UP G.	134-133 IK
937	G. HOLDS CHILD	134-133 IK
1122	E. SLASHES AIR WITH KNIFE	134-133 IK NZ
1357	E. LIFTS T. UP BY ARMPITS	134-133 IK NZ
1417	H. CLASPS CARDBOARD OUTLINE TENDERLY	134-133 IK NZ
321	E. STRETCHES OUT HAND	134-133 IK SG
479	E. HOLDS OUT HAND	134-133 IK SG
698	G. TAKES E.'S ARM	134-133 IK SG
1058	E. PUTS 'TIMES' UNDER ARM	134-133 IK SG
487	E. STRETCHES OUT HANDS, PALMS UPWARDS	134-133 NZ IK
488	E. SLOWLY STARTS TO RAISE HANDS	134-133 NZ IK
1095	TR. AND E. MIME ROWING	134-133 NZ IK
1150	E. MIMES BRINGING DOWN IRON BAR	134-133 NZ IK
1045	E. SPREADS OUT CAPE	134-133 NZ NZ
245	E. HOLDS OUT HAND IN BLESSING	134-133 NZ SG
929	CH. HOLDS UP BUNDLE TRIUMPHANTLY	134-133 NZ SG
1373	L. GRASPS E.'S ARM	134-133 NZ SG
501	E. FLAPS HANDS	134-134 IK NZ
559	E. TAKES G.'S HANDS	134-134 IK SG
620	H. COVERS CL.'S HAND	134-134 IK SG
1021	E. TAKES G.'S HAND	134-134 IK SG
1176	E. TAKES CL.'S HAND AWAY	134-134 IK SG
563	E. AND G.: HAND IN HAND	134-134 IK SY
370	E. PUTS HANDS TOGETHER, INDIAN STYLE	134-134 NZ SG
649	E. CLASPS HANDS ABOVE HEAD	134-134 NZ SG
650	E. SHAKES HANDS TRIUMPHANTLY	134-134 NZ SG
1492	PEERS CONGRATULATE E.	134-134 NZ SG
664	CH. HURRIEDLY PUTS RING ON G.'S FINGER	134-135 IK NZ
728	G. MIMES DRINKING TEA,FINGER COCKED UP	134-135 NZ IK
920	A. STRAIGHTENS E.'S LEG	134-136 IK
906	BEAST SLAMS E. DOWN ACROSS KNEE	134-136 SY NZ
866	M. BREAKS E.'S STAFF ACROSS KNEE	134-136 SY SG
668	D. AND CH. JERK L. UP	134-151 IK NZ
907	BEAST TOSSES E. ONTO FLOOR	134-153 SY NZ
29	T. PAINFULLY PICKS UP JACKET	134-156 IK NZ
1009	E. AIMS SHOTGUN AT FLIES	134-161 IK
359	CL. GESTURES BEHIND T.	134-162 IK SG

1505	E. PULLS G. CLOSE	134-162	NZ
952	E. LEVELS SHOTGUN AT OTHERS	134-162	NZ SG
1203	E. PULLS CL. CLOSE	134-162	NZ SG
128	L. SMOOTHS DOWN NON-EXISTENT HAIR	134-174	IK NZ
205	T. DELIBERATELY DROPS VASE ON FLOOR	134-349	NZ SG
469	D. GESTURES WITH BOOK	134-350	IK SG
519	G. GESTURES WITH CAMELIA	134-350	IK SG
522	G. WAVES FLOWER CHEERFULLY	134-350	IK SG
969	E. GESTURES WITH GUN	134-350	IK SG
1493	CH. WAVES STICK EXCITEDLY	134-350	IK SG
1162	E. CALMLY SLITS OPEN LETTER	134-350	NZ NZ
1170	E. DEFTLY SLITS OPEN ENVELOPES	134-350	NZ NZ
1207	E. PLUNGES KNIFE INTO CL.'S STOMACH	134-350	NZ NZ
1213	TWO MORE POWERFUL STABS	134-350	NZ NZ
1391	E. RAISES CANE IN SALUTE	134-350	NZ SG
1409	E. SALUTES WITH CANE	134-350	NZ SG
1489	EXCITED PEERS WAVE ORDER-PAPERS	134-350	NZ SG
1393	E. LUNGES AT H.	134-350	SY
1395	E. LUNGES	134-350	SY
1396	H. PARRIES	134-350	SY
1399	E. PARRIES STROKE	134-350	SY
1402	E. BEATS OFF ATTACK	134-350	SY
1405	E. LUNGES	134-350	SY
1406	E. HITS H.	134-350	SY
1394	H. INVOLUNTARILY PARRIES STROKE	134-350	SY NZ
1398	H. FLAILS WILDLY WITH STICK	134-350	SY NZ
1401	H. LASHES OUT	134-350	SY NZ
1403	H. ATTACKS WILDLY	134-350	SY NZ
1404	E. PARRIES WITH CONTEMPTUOUS EASE	134-350	SY NZ
363	D. SPILLS SOME TEA	134-359	IK NZ
592	E. BREAKS GLASSES	134-359	SY NZ
1244	D. SWITCHES ON LIGHTS	134-366	IK
498	CL. RAPS TABLE	134-423	IK SG
798	H. FLICKS ON TAPE-RECORDER	135	IK
1010	E. PULLS TRIGGER	135	IK
1079	E. FILLS PIPE	135	IK
154	CH. STROKES HIS MOUSTACHE	135	IK NZ
165	MP. TAPS BRIEFCASE SIGNIFICANTLY	135	IK SG
300	T. INDICATES ROBES	135	IK SG
311	CH. POINTS AFTER E.	135	IK SG
491	T. POINTS UP EXCITEDLY	135	IK SG
567	E. INDICATES PARTNER	135	IK SG
618	CL. RAISES FINGER	135	IK SG
794	M. EXTENDS FINGERS	135	IK SG
1004	E. INDICATES DOVE	135	IK SG
1076	TR. TAPS BOX THREE TIMES	135	IK SG
1088	E. POINTS AT TR.	135	IK SG
1098	TR. TAPS SNUFF BOX	135	IK SG
1166	D. GIVES DELIGHTED THUMBS-UP SIGN	135	IK SG
1437	E. POINTS TO CH.	135	IK SG
619	CL. MIMES PRESSING	135	NZ IK
840	M. STICKS FINGER INTO SOCKET	135	NZ IK

63	13E. DELICATELY FLOUNCES OUT TUTU	135	NZ	NZ
954	E. PULLS TRIGGER	135	NZ	NZ
1119	E. FLICKS KNIFE OPEN	135	NZ	NZ
1206	E. FLICKS KNIFE OPEN	135	NZ	NZ
1368	T. TIPS HAT	135	NZ	SG
651	G. PUTS FINGERS TO E.'S LIPS	135-122	IK	SG
146	D. PICKS HIS NOSE ELEGANTLY	135-124	IK	NZ
827	M. STABS FOREFINGER AT E.'S STOMACH	135-130	NZ	IK
809	E. HOLDS FINGERS AS HORNS	135-131	NZ	IK
915	CL. SWITCHES OFF TAPE-RECORDER	135-402	IK	
714	G. STEPS OUT OF WEDDING DRESS	136	IK	
1317	B. STICKS OUT LEG	136	IK	IK
94	13E.'S LEGS JACK-KNIFE UP TO STOMACH	136	IK	NZ
95	LEGS JACK-KNIFE WITH INCREASING SPEED	136	IK	NZ
824	M. STANDS ON ONE LEG	136	NZ	IK
185	T. GIVES GOUTY HIGH KICK	136	NZ	NZ
1115	E. DRAGS LEFT LEG	136	NZ	NZ
1454	E. DRAGS LEG	136	NZ	NZ
913	ONE OF E.'S LEGS UNDER BODY	136	SY	NZ
1458	E.'S LEG TWISTS UNDER HIM	136	SY	NZ
1276	G. PUTS LEFT FOOT OUT	137	IK	IK
88	13E. KNOCKS OVER STEPS	137	IK	NZ
365	T. WIPES CARPET WITH FOOT	137	NZ	NZ
1006	ALL SHIFT FROM ONE FOOT TO THE OTHER	137	SY	NZ
1459	E. GRINDS HEEL INTO GROUND	137	SY	NZ
383	E.: UP ON TOES	137-151	NZ	IK
382	E.: DOWN ON HEELS	137-157	NZ	IK
181	T. CLICKS HEELS TOGETHER	137-422	NZ	NZ
1408	E. CLICKS HEELS	137-422	NZ	SG
157	T. ENTERS	141	IK	
159	MP. ENTERS	141	IK	
198	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
217	E. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
251	CH. AND H. ENTER	141	IK	
274	T. STANDS IN DOORWAY	141	IK	
285	T. REAPPEARS	141	IK	
316	T. AND E. ENTER	141	IK	
352	D. ENTERS	141	IK	
385	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
430	CH. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
437	D. RE-ENTERS	141	IK	
439	E. ENTERS	141	IK	
467	CH. AND D. ENTER	141	IK	
507	G. STANDS IN DOORWAY	141	IK	
516	G. COMES IN	141	IK	
534	D. ENTERS	141	IK	

540	G. ENTERS	141	IK	
575	D. ENTERS	141	IK	
605	L. AND CH. ENTER	141	IK	
630	CL. AND D. FOLLOW	141	IK	
639	G. ENTERS	141	IK	
641	CH. ENTERS	141	IK	
746	G. ENTERS	141	IK	
753	T. COMES IN	141	IK	
777	T. ENTERS	141	IK	
783	T. ENTERS	141	IK	
785	A. FOLLOWS	141	IK	
836	T. APPEARS IN DOORWAY	141	IK	
850	T. REAPPEARS IN DOORWAY	141	IK	
855	H. RE-ENTERS WITH CL.	141	IK	
948	G. COMES BACK IN	141	IK	
950	E. STANDS IN DOORWAY	141	IK	
1140	E. ENTERS	141	IK	
1142	CL. ENTERS WITH E.	141	IK	
1231	T. ENTERS	141	IK	
1243	CH., D., H., G. COME IN	141	IK	
1267	L. ENTERS WITH CH. AND D.	141	IK	
1274	G. ENTERS	141	IK	
1420	CH. AND G. ENTER	141	IK	
1482	D. ENTERS	141	IK	
282	CH. RUSHES INTO ROOM	141	IK	NZ
631	T. HOBBLES IN	141	IK	NZ
643	E. SCAMPERS IN	141	IK	NZ
750	CL. ENTERS BRISKLY	141	IK	NZ
768	G. WADDLES IN	141	IK	NZ
845	D. RUSHES IN EXCITEDLY	141	IK	NZ
883	BEAST BURSTS IN	141	IK	NZ
1003	G., CL., H. RUSH IN ANXIOUSLY	141	IK	NZ
1007	CH. HURRIES IN	141	IK	NZ
1105	CH., CL., G., H. HURRY IN	141	IK	NZ
1128	TW. AND PJ. EDGE THEIR WAY INTO ROOM	141	IK	NZ
1314	D. HURRIES IN	141	IK	NZ
628	L. ENTERS IMPOSINGLY	141	IK	SG
1499	G. ENTERS	141	NZ	
769	E. COMES BEHIND G.: SAME HEAVY TREAD	141	NZ	NZ
675	E. CARRIES G. INTO DRAWING ROOM	141-133	IK	SY
927	CH. ENTERS WITH BUNDLE IN ARMS	141-133	NZ	
202	T. REAPPEARS IMMEADIATELY WITH VASE	141-134	IK	
275	CH. COMES BEHIND T. WITH BRIEFCASE	141-134	IK	
296	T. ENTERS WITH ROBES AND CORONET	141-134	IK	
347	T. COMES IN PUSHING TEA-TROLLEY	141-134	IK	
976	T. ENTERS CARRYING CAPE AND CAP	141-134	IK	
1283	E. ENTERS WITH CANE	141-134	IK	
1301	F. REAPPEARS DRAGGING T.	141-134	IK	
1423	D. ENTERS WITH ROBES	141-134	IK	
102	T. SHUFFLES IN WITH TRAY	141-134	IK	NZ
731	E. ENTERS UNSTEADILY ON BICYCLE	141-152	IK	NZ
1384	H. ENTERS WITH AID OF WALKING STICK	141-155	SY	NZ
1483	CH. HOBBLES IN ON WALKING STICKS	141-155	SY	NZ
1471	LORDS CRAWL ON STAGE	141-157	SY	NZ

784 M. ENTERS, BRUSHING PAST IMPATIENTLY 141-162 IK NZ

16 TM. EXITS 142 IK
55 T. EXITS 142 IK
116 PALL BEARERS EXIT 142 IK
201 T. DISAPPEARS 142 IK
262 CH. AND H. EXIT 142 IK
284 T. EXITS 142 IK
286 T. DISAPPEARS AGAIN 142 IK
305 E. EXITS WITH T. 142 IK
309 E. EXITS AGAIN 142 IK
327 E. DISAPPEARS 142 IK
337 T. EXITS 142 IK
374 T. EXITS 142 IK
433 E. FOLLOWS PJ. AND TW. 142 IK
450 E. EXITS 142 IK
523 CL. EXITS 142 IK
570 G. EXITS 142 IK
599 D. EXITS 142 IK
608 L. AND CH. EXIT 142 IK
758 G. EXITS 142 IK
759 CH. EXITS 142 IK
778 T. EXITS 142 IK
787 T. EXITS 142 IK
851 H. EXITS 142 IK
944 G. EXITS 142 IK
982 T. AND E. EXIT 142 IK
1071 T. EXITS 142 IK
1109 TR. EXITS 142 IK
1110 G. EXITS 142 IK
1111 CH. EXITS 142 IK
1113 H. AND CL. EXIT 142 IK
1121 E. EXITS 142 IK
1146 T. EXITS 142 IK
1164 PJ. AND TW. EXIT 142 IK
1168 G. EXITS 142 IK
1291 D. EXITS 142 IK
1371 B. EXITS WITH CH. 142 IK
1376 L. AND G. EXIT 142 IK
1449 G. EXITS 142 IK
1494 ALL EXIT EXCEPT E. 142 IK
403 T. WEAVES HIS WAY OUT 142 IK NZ
411 D. HURRIES OUT 142 IK NZ
432 PJ. AND TW. CHARGE OUT INTO PASSAGE 142 IK NZ
452 D. AND CH. RUSH AFTER E. 142 IK NZ
532 G. GLIDES OUT 142 IK NZ
699 G. AND E. SLIP AWAY 142 IK NZ
755 T. SHUFFLES OUT 142 IK NZ
849 CL. QUICKLY FOLLOWS 142 IK NZ
911 BEAST LURCHES OUT 142 IK NZ
986 CL., H., G. RUSH OUT 142 IK NZ
1016 CH. RUSHES OFF WITH T. 142 IK NZ
1030 H. EXITS BRISKLY WITH CL. 142 IK NZ
1167 D. HURRIES AFTER PJ. AND TW. 142 IK NZ
1221 E. LEAVES SILENTLY 142 IK NZ
1300 F. RUSHES OUT 142 IK NZ

1033 G. MOVES OFF, SHIVERING 142-130 SY NZ

1418	H. EXITS WITH CARDBOARD OUTLINE	142-133	IK	
848	CH. HURRIES OUT WITH G. IN ARMS	142-133	IK	NZ
1439	D. LEADS CH. FIRMLY AWAY	142-133	NZ	NZ
127	T. STAGGERS OFF WITH ROBES	142-134	IK	NZ
945	T. STAGGERS OFF WITH VESTMENTS	142-134	IK	NZ
188	T. LEAPS RAGGEDLY OUT	142-146	NZ	NZ
45	T. GOES ROUND TO PAIR OF STEPS	143	IK	
57	13E. GOES TO WARDROBE	143	IK	
68	13E. MOVES TOWARDS STEPS	143	IK	
169	MP. CROSSES TO DESK	143	IK	
225	E. CROSSES	143	IK	
290	E. CROSSES	143	IK	
304	E. AND T. MOVE TO FRENCH-WINDOWS	143	IK	
326	E. WALKS AWAY	143	IK	
447	E. WALKS AWAY	143	IK	
459	CL. AND H. MOVE INTO DRAWING ROOM	143	IK	
496	CL. CROSSES TO TABLE	143	IK	
521	CL. MOVES ELSEWHERE	143	IK	
524	G. CROSSES TO FRENCH-WINDOWS	143	IK	
662	CH. STEPS FORWARD	143	IK	
726	G. REAPPEARS OUT OF DARKNESS	143	IK	
843	CH. AND G. MOVE TO DOOR	143	IK	
1091	TR. CROSSES TO E.	143	IK	
1103	TR. CROSSES	143	IK	
1131	T. CROSSES TO TEA-TROLLEY	143	IK	
1153	E. CROSSES TO DESK	143	IK	
1220	E. CROSSES	143	IK	
1344	OTHERS EXCEPT E. MOVE OVER	143	IK	
1387	H. CROSSES	143	IK	
1410	E. CROSSES	143	IK	
110	PALL BEARERS CROSS SLOWLY	143	IK	NZ
129	L. WADDLES ELSEWHERE	143	IK	NZ
232	MP. MOVES SILENTLY TOWARDS DOOR	143	IK	NZ
257	CH. AND H. BEGIN TO WALK SLOWLY	143	IK	NZ
425	TW. AND PJ. PLUNGE FOR DOOR	143	IK	NZ
429	TW. AND PJ. RUSH OFF	143	IK	NZ
492	T. LURCHES FORWARD	143	IK	NZ
596	E. SCUTTLES ABSURDLY	143	IK	NZ
632	L., CL., D. CROSS SLOWLY	143	IK	NZ
834	CL. HURRIES TO DOOR	143	IK	NZ
858	T. LURCHES FORWARD	143	IK	NZ
1234	T. STUMBLES OVER TO CL.	143	IK	NZ
1245	ALL RUSH OVER	143	IK	NZ
1306	T. SHUFFLES TO EXIT	143	IK	NZ
1310	T. RUSHES FOR EXIT	143	IK	NZ
1361	T. LURCHES FORWARD	143	IK	NZ
725	G. WALKS MOMENTARILY INTO DARKNESS	143	NZ	
1191	E. AND CL. CROSS STREET TO SOFA	143	NZ	
812	E. SCUTTLES ALONG	143	NZ	IK
36	T. CROSSES TO WARDROBE WITH CLOTHES	143-134	IK	
38	T. COMES BACK WITH LEATHER CASE	143-134	IK	
47	T. PLACES STEPS UNDER CROSS-BEAM	143-134	IK	
483	D. DRAGS TABLE TO CENTRE OF ROOM	143-134	IK	
898	H. AND A. PUSH FURNITURE OUT OF WAY	143-134	IK	
1364	D. AND F. CARRY T. OFF	143-134	IK	

817	A. TRIES IN VAIN TO STOP M.	143-134	IK	NZ
1270	CH. AND D. HALF-CARRY L. TO CHAIR	143-134	IK	NZ
1400	E. DRIVES H. BACK	143-134	SY	
1474	ONE LORD DRAGS SKELETON BEHIND HIM	143-134	SY	NZ
962	E. CROSSES WITH PECULIAR LOPING HOP	143-146	IK	NZ
553	E. MAKES LOW LOPING SWEEPS	143-146	NZ	IK
697	T. CAVORTS AROUND	143-146	NZ	NZ
384	E. DANCES ROUND IN EXUBERANT RAGTIME	143-147	IK	NZ
803	E. SLOWLY CIRCLES CLOCK-WISE	143-147	IK	NZ
804	M. SLOWLY MOVES OTHER WAY ROUND	143-147	IK	NZ
391	E., PJ., TW., T.: DANCING	143-147	NZ	IK
549	E. AND G. CIRCLE WITH BIRD MOVEMENTS	143-147	NZ	IK
564	E. AND G. GO INTO DANCE ROUTINE	143-147	NZ	IK
183	T. GLEEFULLY CAPERS FORWARD	143-147	NZ	NZ
1504	G. SENSUALLY CIRCLES E.	143-147	NZ	SG
1240	T. CAPERS CREAKINGLY ROUND CORPSE	143-147	SY	NZ
1269	CH. AND D. CAREFULLY AVOID OUTLINE	143-161	IK	NZ
147	L. JOINS OTHERS	143-162	IK	
349	T. CROSSES TO CL.	143-162	IK	
367	T. WALKS UP TO CROSS	143-162	IK	
422	E. ADVANCES AFTER TW. AND PJ.	143-162	IK	
423	PJ. RETREATS	143-162	IK	
689	CH. TAKES G. ASIDE	143-162	IK	
1054	T. JOINS E.	143-162	IK	
1292	G. MOVES ROUND BESIDE E.	143-162	IK	
1367	T. PASSES G.	143-162	IK	
1374	E. WALKS WITH L.	143-162	IK	
277	CH. IMPATIENTLY BRUSHES PAST	143-162	IK	NZ
420	TW. AND PJ. BACK TOWARDS DOOR	143-162	IK	NZ
484	D. STEPS BACK UNCERTAINLY	143-162	IK	NZ
876	E. CAREERS BACKWARDS	143-162	IK	NZ
1177	E. ATTEMPTS TO MOVE AWAY	143-162	IK	NZ
1354	T. STAGGERS OVER TO E.	143-162	IK	NZ
1491	PEERS STUMBLE OVER TO E.	143-162	IK	NZ
158	T. STEPS ASIDE	143-162	IK	SG
212	T. STEPS TO ONE SIDE	143-162	IK	SG
281	T. STEPS ASIDE	143-162	IK	SG
1063	E. MARCHES PURPOSEFULLY TO JOIN TR.	143-162	IK	SG
1178	CL. STEPS IN FRONT OF E.	143-162	IK	SG
389	PJ., TW., T. SWEEP ALONG STAGE WITH E.	143-162	NZ	IK
1311	E. BARS WAY	143-162	NZ	SG
1397	H. LEAPS AT E.	143-162	SY	NZ
70	13E. CLIMBS UP STEPS	144	IK	
79	13E. PUTS FEET BACK ON STEPS	144	IK	
597	E. CLAMBERS ON TO CROSS	144	IK	NZ
808	E. SPRINGS INTO CHAIR	144	NZ	IK
48	T. CLIMBS UP WITH ROPE	144-134	IK	
54	T. COMES DOWN	145	IK	
75	13E. STEPS OFF TOP OF STEPS	145	IK	
87	13E. STEPS OFF	145	IK	
737	E. JUMPS OFF BIKE	145	IK	

811	E. JUMPS DOWN	145	IK	
369	E. CLAMBERS OFF CROSS	145	IK	NZ
860	E. STUMBLES DESPERATELY OFF CROSS	145	IK	NZ
1047	E. LANDS CROUCHING IN A BALL	145-157	SY	NZ
78	13E. BEGINS TO JUMP	146	IK	
1320	T. JIGS UP AND DOWN	146	IK	NZ
546	E. HOPS	146	NZ	IK
551	G. HOPS	146	NZ	IK
180	T. JUMPS CLUMSILY INTO AIR	146	NZ	NZ
1044	E. STARTS LEAPING	146	SY	NZ
1046	LAST CLIMACTIC LEAP	146	SY	NZ
4	13E. STANDS AT BANQUETING TABLE	151	IK	
642	ALL WAIT FOR THE GROOM	151	IK	NZ
1050	DARK FIGURE STANDS WAITING	151	IK	NZ
1502	E. IS STANDING THERE	151	NZ	
885	BEAST: WALKING UPRIGHT	151	NZ	NZ
144	CH. STANDS RAMROD STIFF, LEGS APART	151-103	IK	NZ
1024	E. BECOMES RIGID	151-103	IK	NZ
1026	E. STOPS SWAYING	151-103	IK	NZ
15	13E. COMES RIGIDLY TO ATTENTION	151-103	IK	SG
72	13E. COMES TO ATTENTION	151-103	IK	SG
334	T. COMES TO ATTENTION	151-103	IK	SG
1053	E. STRAIGHTENS UP RESOLUTELY	151-103	IK	SG
426	TW. AND PJ.: FROZEN IN MID-FLIGHT	151-104	IK	NZ
1160	PJ. AND TW. STOP IN DOORWAY	151-104	IK	NZ
1241	T. FREEZES IN MID-GESTURE	151-104	IK	NZ
852	T. ASSUMES JUDO STANCE	151-133	NZ	SG
1388	H. STOPS BESIDE CL.'S OUTLINE	151-161	IK	NZ
166	T. STANDS DISCREETLY IN THE BACKGROUND	151-161	IK	SG
1288	E. PAUSES BY OUTLINE ON FLOOR	151-161	NZ	NZ
141	CL.: ON SOFA	152	IK	
267	CL. : ON SOFA	152	IK	
145	D. LOUNGES ON ARM OF SOFA	152	IK	NZ
1411	H. REMAINS ON FLOOR	152-103	IK	
538	E. IS LYING ON GROUND	153	IK	
1365	T.: STIFF AND HORIZONTAL	153-103	IK	SG
904	STRENGTH LEAVES E.	153-103	SY	NZ
912	E. LIES STILL	153-103	SY	NZ
1216	CL. DIES	153-103	SY	NZ
76	13E. DANGLES	154	IK	
89	13E. DANGLES HELPLESS	154	IK	NZ
339	E.: CRUCIFIED ON CROSS	154	NZ	IK
600	E. CLINGS TO CROSS	154	NZ	IK

847	E.: SPREAD OUT ON CROSS	154	NZ	IK
97	SPASMS SUDDENLY STOP	154-103	IK	NZ
98	13E.'S BODY GOES LIMP	154-103	IK	NZ
624	E. STOPS JERKING ON CROSS	154-103	IK	NZ
587	E.: WITH BENT KNEES, HALF-SIZE	157	SY	NZ
71	13E. STANDS UNDER NOOSE	161	IK	
252	CH. AND H. STAND IN FRONT OF SCREEN	161	IK	
260	E.: STANDING IN SAME PLACE AS BEFORE	161	IK	
343	CL. IS STANDING BY SOFA	161	IK	
485	ALL: ROUGHLY GROUPED BEHIND TABLE	161	IK	
611	CL. AND H. STAND IN FRONT OF SCREEN	161	IK	
635	L. FACES AUDIENCE	161	IK	
743	CH. IS STANDING BY FRENCH-WINDOWS	161	IK	
764	G.: IN DOORWAY	161	IK	
1275	G. STANDS BESIDE OUTLINE	161	IK	
9	TM. STANDS BESIDE 13E.	162	IK	
119	RELATIVES STAND GROUPED	162	IK	
456	CL. AND H.: TOGETHER	162	IK	
633	CL., D., T.: ACCOMPANYING L.	162	IK	
936	CHRISTENING GROUP	162	IK	
994	E.: STANDING WITH T.	162	IK	
1124	G. AND D.: TOGETHER	162	IK	
1130	TW. AND PJ. KEEP CLOSE FOR PROTECTION	162	IK	NZ
1441	G.: CLOSER TO E.	162	IK	SG
392	E., PJ., TW., T.: IN CHORUS LINE	162	NZ	IK
756	H. FACES CL., G., CH.	162	SY	
805	M. AND E.: OPPOSITE EACH OTHER	162	SY	
1496	E.: ALONE AMONG DUMMIES	162	SY	
974	E. IS SWEATING	171	IK	NZ
886	BLACK HAIR ON FACE LIKE GUINEA-PIG	171	NZ	NZ
584	WHITE MAKE-UP ON FACE	171	SG	NZ
1470	LORDS: SKULL-LIKE FACES	171	SY	NZ
820	M.: MOUTH FULL OF BLOOD	171-122	NZ	NZ
155	CH.'S MOUSTACHE	173	IK	
221	E.: FAIR BEARD	173	IK	
790	M.: IRON-GREY BEARD	173	IK	NZ
1434	MOUSTACHE TURNS WHITE	173-179	SY	NZ
124	L.: BALD-HEADED	174	IK	
517	G.: A BLONDE	174	NZ	
273	E.'S HAIR CASCADES OVER SHOULDER	174	SY	NZ
957	E.'S HAIR SHORT	174	SY	NZ
1433	HAIR TURNS WHITE	174-179	SY	NZ

1139	E.: SOMBRELY DRESSED	180	IK	NZ
23	T.: BUTLER'S UNIFORM	180	IK	SY
109	L.: IN COPE, SURPLICE, STOLE, MITRE	180	IK	SY
111	TOP-HATS AND MORNING-COATS	180	IK	SY
118	RELATIVES: DRESSED IN BLACK	180	IK	SY
125	L.: IN DOG-COLLAR AND GAITERS	180	IK	SY
297	ROBES AND CORONET	180	IK	SY
629	L.: IN FULL REGALIA	180	IK	SY
942	L.'S ROBES	180	IK	SY
1467	DUMMIES DRESSED AS LORDS	180	IK	SY
218	E.: TUNIC,CORD,GIRDLE,COWL,SANDALS	180	NZ	SY
1285	E.: IN BLACK	180	NZ	SY
1424	E.'S PARLIAMENTARY ROBES	180	NZ	SY
887	BEAST: DRESSED IN VICTORIAN FASHION	180	SY	NZ
1198	E.: NOW STRIPPED TO WAIST	180-108	IK	NZ
26	13E.'S DRESSING-GOWN	181	IK	
977	CAPE	181	IK	
638	G.: WHITE WEDDING DRESS	181	IK	SY
518	G.'S LOW-CUT BALL GOWN	181	NZ	SG
598	'GOD IS LOVE' PAINTED ON BACK OF VEST	181	NZ	SG
61	WHITE TUTU BALLET SKIRT	181	NZ	SY
958	E.: OLD-FASHIONED DARK SUIT, WAISTCOAT	181	NZ	SY
644	CUT-AWAY JACKET, NO SHIRT	181-108	IK	NZ
66	13E.: DRESSED IN HAT, TUTU, UNDERWEAR	181-182	IK	NZ
162	WINGED COLLAR, TRILBY	181-183	IK	
400	TWEEDS AND TRILBY	181-183	IK	
1302	T.: STRIPED JACKET, BOW-TIE, STRAW HAT	181-183	NZ	SY
5	13E.: IN FULL EVENING DRESS AND MEDALS	181-186	IK	SY
10	TM.: IN SCARLET JACKET AND SASH	181-186	IK	SY
272	E.: IN TROPICAL SUIT AND ETON TIE	181-186	NZ	NZ
732	WHITE PYJAMAS	182	IK	
727	BLACK NIGHTDRESS	182	IK	SG
1501	G.: IN BLACK NIGHT-DRESS	182	NZ	SG
397	STRAW HAT WITH WAX FRUIT	183	IK	
978	DEERSTALKER CAP	183	IK	
1127	ABSURD HATS	183	IK	NZ
682	PAPER HATS	183	NZ	
59	THREE-CORNERED COCKED HAT	183	NZ	SY
33	13E.'S SHOES	184	IK	
719	STOCKING	184	IK	
617	GLOVE	185	IK	
791	GLOVES	185	IK	
143	LONG BLACK VELVET GLOVES	185	NZ	

416	BUNCH OF IMITATION WAX GRAPES FROM HAT	186	IK NZ
663	RING	186	IK SY
705	TINY BELL AT END OF CH.'S PAPER HAT	186	SY
1468	DUMMIES COVERED WITH COBWEBS	186	SY NZ
1332	T.'S POCKET: BULGING	187	IK NZ
192	SILENCE IN THE ROOM	201	IK NZ
207	SHOUTING STOPS	201	IK NZ
238	CH.: ABOUT TO PROTEST	201	IK NZ
346	NO RESPONSE FROM E.	201	IK NZ
480	CL. STARTS TO SAY SOMETHING	201	IK NZ
654	SILENCE	201	IK NZ
692	SUDDEN SILENCE	201	IK NZ
796	CH. AND CL. : ABOUT TO PROTEST	201	IK NZ
914	M. STOPS CHANTING	201	IK NZ
917	SILENCE	201	IK NZ
984	STUNNED SILENCE	201	IK NZ
1082	E. TAILS OFF MISERABLY	201	IK NZ
1084	NO REPLY	201	IK NZ
1085	NO REPLY	201	IK NZ
1251	CH.: UNABLE TO FIND WORDS	201	IK NZ
1287	OTHERS STOP SHOUTING	201	IK NZ
1487	PAUSE	201	IK NZ
228	L.: SPEECHLESS WITH ASTHMA	201-223	IK NZ
443	CH. AND CL. IMMEDIATELY STOP CHUCKLING	202	IK NZ
603	CRIES STOP ABRUPTLY	202	IK NZ
126	LAST NOTE OF HYMN DIES AWAY	203	IK
580	E. STOPS HUMMING	203	IK NZ
1497	CHORUS FADES DOWN	203	IK NZ
1242	VOICES HEARD OFF	210	IK NZ
960	E.: IMITATING BELL	211	IK IK
115	L. CHANTS	211	IK SG
380	E. CHANTS	211	NZ IK
554	E.: LONG DRAWN-OUT, HIGH-PITCHED	211-216	NZ IK
555	E.: CRESCENDO	212	IK NZ
693	ALL BURST OUT AT ONCE	212	IK NZ
1036	E.'S VOICE RISES DESPITE HIMSELF	212	IK NZ
1188	STREET CRIES	212	IK NZ
375	E. CALLS	212	IK SG
410	CL.: LOW	212	IK SG
421	D. HEARD CALLING	212	IK SG
434	E. HEARD CALLING	212	IK SG
690	CH.: LOW	212	IK SG
729	G. CALLS	212	IK SG
872	CL. SHOUTS	212	IK SG

998	VOICES HEARD CALLING	212	IK	SG
1018	D. HEARD CALLING	212	IK	SG
1159	PJ.: LOW	212	IK	SG
1224	SOMEONE HEARD YELLING 'HELP, POLICE'	212	IK	SG
1228	NEWSBOY SHOUTING	212	IK	SG
1362	E. WHISPERS TO D.	212	IK	SG
1488	ALL BURST INTO SPONTANEOUS SHOUTS	212	IK	SG
1507	FAINT STREET CRIES	212	NZ	NZ
1431	CH.'S VOICE QUAVERS	213	IK	NZ
1478	FIRST LORD: CROAKING	213	IK	NZ
924	E.: FEEBLY	213-212	IK	NZ
607	L.: SAGELY	213-216	IK	NZ
149	CH.: SLIGHTLY EXASPERATED	214	IK	NZ
152	CL.: MALICIOUSLY	214	IK	NZ
195	CH.: GRIMLY	214	IK	NZ
196	MP.: DIFFIDENTLY	214	IK	NZ
255	CH.: TESTILY	214	IK	NZ
310	CH.: TREMBLING WITH RAGE	214	IK	NZ
332	T.: GLOOMILY	214	IK	NZ
364	T.: TETCHILY	214	IK	NZ
404	TW. RECOVERS NATURAL OBSEQUIOUSNESS	214	IK	NZ
413	E.: SADLY	214	IK	NZ
419	TW.: FRIGHTENED	214	IK	NZ
438	CL.: SARCASTICALLY	214	IK	NZ
475	E.: STERNLY	214	IK	NZ
477	H.: WITH SATISFACTION	214	IK	NZ
560	E.: SUDDENLY JOYFUL	214	IK	NZ
613	H.: ICILY	214	IK	NZ
655	T.: INDIGNANTLY	214	IK	NZ
694	E.: SADLY	214	IK	NZ
721	G.: PROUDLY	214	IK	NZ
748	CH.: GLOOMILY	214	IK	NZ
757	G.: IRONICALLY	214	IK	NZ
859	D.: INDIGNANTLY	214	IK	NZ
949	H.: DRILY	214	IK	NZ
979	T.: DARKLY	214	IK	NZ
980	E.: SADLY	214	IK	NZ
987	CH.: HOPEFULLY	214	IK	NZ
1032	G.: TOUCHED	214	IK	NZ
1096	TR.: MODESTLY	214	IK	NZ
1101	E.: BITTERLY	214	IK	NZ
1132	TW.: NERVOUSLY	214	IK	NZ
1238	T.: GLEEFULLY	214	IK	NZ
1290	D.: DEFIANTLY	214	IK	NZ
1293	G.: POINTEDLY	214	IK	NZ
1315	T.: SUDDENLY DEFIANT	214	IK	NZ
1319	T.: FRIGHTENED	214	IK	NZ
1355	E.: DARK, IMPLACABLE	214	IK	NZ
1425	G.: DISTURBED	214	IK	NZ
1436	CH.: PETULANTLY	214	IK	NZ
1443	G.: ANXIOUSLY	214	IK	NZ
1180	CL.: PLAYING UP	214	IK	SG
1444	G.: RELIEVED	214	NZ	NZ

893	M.: HARSH CHANTS	214-211	IK NZ
943	CH.: JOVIALLY, AT BABY	214-211	IK NZ
197	ALL START SHOUTING ANGRILY	214-212	IK NZ
222	E.: GENTLY	214-212	IK NZ
298	E.: FIERCELY	214-212	IK NZ
307	CH.: EXPLODING	214-212	IK NZ
468	CH. AND D. ARGUE WITH E.	214-212	IK NZ
514	CL. AND CH. ARGUE: MEASURED FEROCITY	214-212	IK NZ
702	CH.: ANGRILY	214-212	IK NZ
754	T. ARGUES WITH H.	214-212	IK NZ
760	H.: QUIET HATE	214-212	IK NZ
863	H.: VIOLENTLY	214-212	IK NZ
868	E.: IN GREAT PAIN	214-212	IK NZ
1020	E.: FIERCELY	214-212	IK NZ
1035	E.: SOFTLY	214-212	IK NZ
1038	E.: VIOLENTLY	214-212	IK NZ
1100	E.: FIERCELY	214-212	IK NZ
1253	CH. EXPLODES INDIGNANTLY	214-212	IK NZ
1282	CH., D., G. START YELLING	214-212	IK NZ
1313	EXCITED SHOUTS	214-212	IK NZ
1359	T.: EXPLODING WITH RAGE AND FEAR	214-212	IK NZ
1380	T.: HYSTERICAL	214-212	IK NZ
1455	E.: SOFTLY	214-212	IK NZ
691	G.: LOW, ANGRY	214-212	IK SG
1193	E.: LOW, PASSIONATE	214-212	IK SG
1196	E.: SOFTLY	214-212	IK SG
1197	E.: TENDERLY	214-212	IK SG
153	L.: BETWEEN GASPS, PUZZLED	214-216	IK NZ
176	MP.: DRY MONOTONE	214-216	IK NZ
210	T.: CALM, RESPECTFUL TONE	214-216	IK SG
776	E.: FIRMLY	214-217	IK NZ
1073	E.: SLIGHTEST EMPHASIS	214-217	IK SG
1194	E.: SOFTLY INTO CL.'S EAR	214-218	IK SG
49	13E.: MUSING	215	IK NZ
151	D.: THOUGHTFULLY	215	IK NZ
193	CH.: SLOWLY	215	IK NZ
254	CH.: QUICKLY	215	IK NZ
395	E.: WITHOUT PAUSE	215	IK NZ
449	D.: SLOWLY	215	IK NZ
515	CL.: WEARILY	215	IK NZ
657	E.: QUIETLY	215	IK NZ
659	L.: QUICKLY	215	IK NZ
661	L. PLUNGES ON WITH SPEECH	215	IK NZ
665	L.: WITH INCREASING SPEED	215	IK NZ
666	L.: ONE LAST EFFORT	215	IK NZ
735	G.: SUDDEN PANIC	215	IK NZ
747	CH.: IMPATIENTLY	215	IK NZ
799	E.: QUIETLY	215	IK NZ
1022	H.: DELIBERATELY	215	IK NZ
1027	E.: QUIETLY	215	IK NZ
1135	G.: QUICKLY	215	IK NZ
1265	F.: QUICKLY	215	IK NZ
1273	CH.: URGENTLY	215	IK NZ
1278	G.: DELIBERATELY	215	IK NZ

1422	G.: EAGERLY	215	IK NZ
293	CH.: HASTILY	215	NZ NZ
194	CH.: STUNNED	216	IK NZ
261	CH.: SUSPICIOUSLY	216	IK NZ
412	E.: OFF-HANDED	216	IK NZ
444	CL.: SCEPTICALLY	216	IK NZ
462	H.: PUZZLED	216	IK NZ
463	H.: BEWILDERED	216	IK NZ
556	G.: BREATHLESS	216	IK NZ
736	G.: RECOVERING	216	IK NZ
971	E.: RECOVERING	216	IK NZ
972	E.: SURPRISED	216	IK NZ
975	E.: CONTROLLED	216	IK NZ
1089	TR.: INCREDULOUSLY	216	IK NZ
1137	TW.: TENTATIVELY	216	IK NZ
1316	T.: AGITATED	216	IK NZ
1485	E.: RECOVERING	216	IK NZ
280	T.: UNRUFFLED	216	NZ NZ
177	MURMURS OF SURPRISE	217-212	IK NZ
376	T. HEARD MUTTERING AGREEMENT OFF	217-212	IK NZ
1147	T.: MUMBLING	217-212	IK NZ
1236	T. MUMBLES IN SHOCK	217-212	IK NZ
782	H.: INTO TAPE-RECORDER	218	IK
752	SOUND OF COMMOTION FROM CORRIDOR	220	IK NZ
1223	NOISES OFF GROW LOUDER	220-212	IK NZ
547	G. LAUGHS	221	IK NZ
558	G. LAUGHS	221	IK NZ
561	G. LAUGHS	221	IK NZ
676	E. AND G. LAUGH	221	IK NZ
1133	G. LAUGHS	221	IK NZ
1442	G. LAUGHS	221	NZ NZ
414	TW. GIGGLES	221-211	IK NZ
442	CH. AND CL. CHUCKLE TO THEMSELVES	221-212	IK NZ
1097	TR. CHUCKLES	221-212	IK NZ
1435	D. SNIGGERS	221-212	IK NZ
330	T. CACKLES	221-214	IK NZ
191	CACKLE OF LAUGHTER	221-214	NZ NZ
361	D.: INVOLUNTARY CRY OF FRIGHT	222	IK NZ
428	CRIES OF FEAR	222	IK NZ
601	PAINFUL, METALLIC CRIES GROWING LOUDER	222	IK NZ
831	CRY OF PAIN FROM E.	222	IK NZ
930	BABY STARTS TO CRY	222	IK NZ
934	BABY CRIES	222	IK NZ
1209	CL.: MUFFLED CRY	222	IK NZ

1227	JUMBLE OF PANIC-STRICKEN CRIES	222	IK NZ
1279	L.: WAILING	222	IK NZ
1309	T. GIVES FRIGHTENED CRY	222	IK NZ
1379	CRIES HEARD OFF	222	IK NZ
1212	CL. MOANS	222	NZ NZ
216	THIN, HIGH-PITCHED SCREECH	222-211	IK NZ
830	E. LETS OUT LONG GROAN	222-211	IK NZ
1472	LORDS GROAN	222-211	NZ NZ
1512	SINGLE SCREAM OF FEAR AND AGONY	222-211	NZ NZ
919	BABY BEGINS TO CRY FAINTLY	222-212	IK NZ
1321	T. SOBS	222-212	IK NZ
1356	T. SOBS	222-212	IK NZ
1013	BELLOW OF PAIN FROM FLIES	222-212	NZ NZ
247	STRANGLED CRY FROM L.	222-213	IK NZ
875	E.: DEEP-THROATED CRY	222-213	IK NZ
1461	CRIES FROM PIT OF STOMACH	222-213	IK NZ
80	BE.: GASPING	223	IK NZ
148	L.: ASTHMATICALLY	223	IK NZ
211	SURPRISED GASPS	223	IK NZ
215	L.'S ASTHMA: PAINFULLY PRONOUNCED	223	IK NZ
529	G. COUGHS HOARSELY	223	IK NZ
1235	GREAT RASPING INTAKE OF BREATH	223	IK NZ
1272	L. IS GASPING	223	IK NZ
1289	OTHERS CLEAR THROAT, EMBARRASSED	223	IK NZ
1294	B. SIGHS	223	IK NZ
1419	H. CROWS	223	NZ IK
1350	SHOCKED GASP FROM CH. AND D.	223	NZ NZ
1479	SECOND LORD: WHEEZING	223	SY NZ
86	BE.: LUSTFUL GURGLE	223-211	IK NZ
401	PJ.: BEWILDERED GRUNT	223-211	IK NZ
406	GURGLES OF DELIGHT	223-211	IK NZ
853	T.: LOUD GRUNTS	223-211	NZ SG
910	BEAST GRUNTS	223-211	NZ SG
1456	SOUNDS FROM BACK OF THROAT	223-213	NZ NZ
918	SOUND OF A SINGLE SLAP	224	IK NZ
100	DISCREET KNOCK	224	IK SG
213	APPROACHING FOOTSTEPS	225	IK NZ
1225	SOUNDS OF MEN RUNNING	225	IK NZ
1266	FOOTSTEPS	225	IK NZ
120	ALL SING:'ALL THINGS BRIGHT...'	231	IK
335	T. SINGS:'RAISE THE SCARLET STANDARD'	231	IK
381	E. SINGS	231	IK
565	G. SINGS	231	IK
566	E. SINGS	231	IK
933	L. INTONES	231	IK
1120	E. SINGS :'SIX LITTLE WHORES...'	231	IK
503	SOUND OF WOMAN SINGING	231	IK NZ

1187	DRUNKEN SINGING	231	IK NZ
1230	SOLITARY DRUNK SINGING	231	IK NZ
1298	T. HEARD SINGING	231	IK NZ
1090	E.: SINGING	231	IK SG
390	E., PJ., TW., T. : SINGING	231	NZ IK
1151	TW. AND PJ. SING WITH E.	231	NZ NZ
511	G. SINGS 'DRINKING SONG'	231	NZ SG
1094	TR. JOINS IN (BARBER-SHOP DUET)	231	NZ SG
1305	T. SINGS MELODIOUSLY	231	NZ SG
1369	T. SINGS:'STROLLING VAGABOND'	231	NZ SG
1500	G. SINGS	231	NZ SG
56	13E. HUMS TO HIMSELF	231-212	IK NZ
341	T. HEARD SINGING FAINTLY OFF	231-212	IK NZ
504	SOUND GROWING LOUDER	231-212	IK NZ
1366	T. BAWLS:'THEN COMRADES COME RAL_Y'	231-212	NZ SG
1495	ALL SING EXULTANTLY	231-213	IK NZ
184	T. SINGS IN A CROAK	231-223	IK NZ
696	T. SINGS IN A HOARSE CROAK	231-223	IK NZ
940	CROSS HAS GONE	304	SY NZ
130	DRAWING ROOM: SEVENTEENTH CENTURY	310-311	IK NZ
455	WHITE SCREEN	322	SG*
1462	BACKCLOTH WITH PHOTO OF WESTMINSTER	322-371	IK*
626	SCREEN WITH PHOTO-COLLAGE OF WEDDING	322-371	SG*
250	PLAIN WHITE BACKING LOWERED	322-381	SG*
610	WHITE BACKING LOWERED	322-381	SG*
627	SCREEN LOWERED	322-381	SG*
1463	BACKCLOTH LOWERED	322-381	SG*
259	WHITE BACKING TAKEN UP	322-382	SG*
457	WHITE SCREEN TAKEN UP	322-382	SG*
672	SCREEN TAKEN UP	322-382	SG*
1184	GAUZE WITH PICTURE OF BUCK'S ROW	323-371	SY NZ
1185	GAUZE LOWERED	323-381	SG*
1222	SET BEGINS TO CHANGE BACK	323-382	SG*
22	DOOR	331	IK
135	WIDE DOUBLE-DOORWAY	331	IK
137	DOOR	331	IK
131	HIGH DOUBLE FRENCH-WINDOWS, CURTAINED	332-344	IK
133	SMALL STAIRWAYS	334	IK

132	NARROW GALLERY	335	IK
1186	FLICKERING STREET LAMP	336	NZ
101	DOOR OPENS SLIGHTLY	339	IK NZ
881	FRENCH-WINDOWS FLY OPEN	339	IK NZ
939	VICTORIAN FURNITURE AND BRIC-A-BRAC	340-311	SY NZ
1052	MORE VICTORIAN BRIC-A-BRAC, PLUSH SOFA	340-311	SY NZ
1125	DRAWING-ROOM NOW COMPLETELY VICTORIAN	340-311	SY NZ
6	BANQUETING TABLE	341	IK
20	ORNATE FOUR-POSTER BED	341	IK
21	WARDROBE	341	IK
46	PAIR OF STEPS	341	IK
139	SOFA AND CHAIRS	341	IK
140	DESK, CHAIR, COFFEE-TABLE	341	IK
348	TEA-TROLLEY	341	IK
612	COUCH	341	IK
710	CHAIR	341	IK
709	FOUR-POSTER BED	341	NZ
17	TABLE TAKEN OFF	341-382	SG*
138	BELL-ROPE	342	IK
203	LARGE VASE	342	IK
366	CARPET	342	IK
839	STANDARD LAMP	342	IK
134	PORTRAITS OF PAST EARLS	342	IK IK
1263	CARPET PULLED BACK	342	IK NZ
1464	MASSIVE PURPLE DRAPES	342	IK NZ
136	GURNEY CREST	342	IK SY
314	METAL SUN	343	IK
991	METAL SUN	343	NZ
340	WOODEN CROSS	343	SY IK
1466	TWO TIERS OF MOULDERING DUMMIES	343	SY NZ
537	METAL SUN LOWERED	343-381	SG*
1034	METAL SUN TAKEN UP	343-382	SG*
358	TEA	351	IK
460	DRINKS	351	IK
673	DRINKS, SANDWICHES, WEDDING CAKE	351	IK
200	CIGAR	351	IK SY
103	TRAY WITH WHISKY AND SODA	351-352	IK
372	DISH OF MUFFINS	351-352	IK
1060	BRIAR PIPE	351-352	IK
7	SILVER COFFEE POT	352	IK

8	HALF-FILLED WINE GLASS	352	IK	
320	HIP-FLASK	352	IK	
494	HALF-EMPTY WHISKY DECANTER	352	IK	
687	KNIFE FOR WEDDING CAKE	352	IK	
816	EMPTY BRANDY GLASS	352	IK	
1001	HIP-FLASK	352	IK	
1326	SILVER SPOONS	352	IK	
1331	KNIVES AND FORKS	352	IK	
1334	SILVER CRUET SET	352	IK	
1338	GOLD BOWL	352	IK	
1342	SMALL SILVER DINNER-PLATE	352	IK	
142	LONG BLACK CIGARETTE HOLDER	352	IK	NZ
1163	PAPER KNIFE	352	NZ	
1325	SILVER SPOONS FALL OUT OF T.'S POCKET	352-359	IK	NZ
39	FLAT LEATHER CASE	353	IK	
164	BRIEFCASE	353	IK	
276	BRIEFCASE	353	IK	
1107	BRIEFCASE	353	IK	
1304	BATTERED SUITCASE WITH FOREIGN LABELS	353	NZ	SG
52	ROPE HANGING DOWN IN A NOOSE	354	IK	
1118	KNIFE	354	IK	
951	ANCIENT SHOTGUN	354	IK	NZ
42	FOUR COILS OF ROPE	354	NZ	
60	SWORD IN A SCABBARD	354	NZ	SY
996	SMOKING SHOTGUN	354-359	IK	NZ
171	LEGAL DOCUMENTS	355	IK	
289	DOCUMENT	355	IK	
470	BOOK	355	IK	
648	PRAYER BOOK	355	IK	
1067	DOCUMENTS	355	IK	
1158	LETTERS	355	IK	
1262	F.'S NOTES	355	IK	
1346	BOOKS	355	IK	
1490	ORDER-PAPERS	355	IK	
1348	PILE OF PHOTOGRAPHS	355	IK	NZ
1057	'THE TIMES' NEWSPAPER	355	IK	SG
11	GAVEL	356	IK	
51	HOOK ON CROSS-BEAM	356	IK	
113	COFFIN	356	IK	
175	HORN-RIMMED SPECTACLES	356	IK	
243	INHALER	356	IK	
292	GLASSES	356	IK	
441	FLUTE	356	IK	
572	POCKET TELESCOPE	356	IK	
591	GLASSES	356	IK	
733	ONE-WHEEL BICYCLE	356	IK	
771	SHEPHERD'S CROOK	356	IK	
780	TAPE-RECORDER	356	IK	
802	DEAF-AID	356	IK	
838	BULB	356	IK	

862	STICKING PLASTER	356	IK
928	BUNDLE	356	IK
966	LARGE PEBBLE	356	IK
1041	STRIPS OF STICKY-TAPE	356	IK
1075	SILVER SNUFF BOX	356	IK
1264	CARDBOARD OUTLINE OF CL.'S BODY	356	IK
1286	BLACK SILVER-TOP CANE	356	IK
1323	T.'S HANDKERCHIEF	356	IK
1336	JEWEL-ENCRUSTED SNUFF BOX	356	IK
1378	PAIR OF BINOCULARS	356	IK
1385	WALKING STICK	356	IK
1484	TWO WALKING STICKS	356	IK
646	FLUTE HANGING FROM E.'S CHEST	356	IK NZ
114	GURNEY BANNER ON COFFIN	356	IK SY
683	COLOURED BALLOONS	356	NZ
510	CAMELIA	356	NZ SG
1475	SKELETON	356	SY
645	BROKEN GLASSES	356	SY NZ
997	DEAD DOVE AT E.'S FEET	356	SY NZ
992	WHITE FEATHERS FLOAT DOWN	356-359	IK NZ
19	LIGHTS UP	361	SG*
265	LIGHTS COME UP	361	SG*
342	LIGHTS UP	361	SG*
458	LIGHTS UP	361	SG*
513	LIGHTS UP	361	SG*
598	LIGHTS UP	361	SG*
604	LIGHTS UP	361	SG*
623	LIGHTS UP	361	SG*
742	LIGHTS UP	361	SG*
766	LIGHTS FULL UP	361	SG*
938	LIGHTS UP	361	SG*
1051	LIGHTS UP	361	SG*
1123	LIGHTS UP	361	SG*
1257	LIGHTS UP	361	SG*
105	BLACKOUT	362	SG*
312	LIGHTS DOWN	362	SG*
336	SPOT OUT	362	SG*
453	BLACKOUT	362	SG*
512	BLACKOUT	362	SG*
535	BLACKOUT	362	SG*
622	SPOT OUT	362	SG*
707	SPOT OUT	362	SG*
761	BLACKOUT	362	SG*
989	LIGHTS DOWN	362	SG*
1254	BLACKOUT	362	SG*
1173	LIGHTS FADE AS DUSK FALLS	363	IK NZ
1182	HALF-LIGHT	363	IK NZ
489	LIGHTS IMPERCEPTIBLY BEGIN TO DIM	363	NZ IK
602	LIGHTS DIM DOWN	363	SG*
703	LIGHTS DIM DOWN	363	SG*
738	SPOT FADES OUT	363	SG*
1048	DIM LIGHTS	363	SG*
1412	LIGHTS DIM SLIGHTLY	363	SG*

1450	LIGHTS DIM	363	SG*
1498	LIGHTS FADE DOWN	363	SG*
1511	LIGHTS FADE DOWN SLOWLY	363	SG*
244	LIGHTS DIM DOWN TO SPOT	363-364	SG*
1112	LIGHTS DIM TO SPOT	363-364	SG*
3	SPOT	364	SG*
313	SPOT	364	SG*
315	FOOTLIGHTS UP	364	SG*
338	LIGHTS UP ON E.	364	SG*
454	SPOT UP	364	SG*
508	G.: IN SPOT	364	SG*
536	FOOTLIGHTS UP	364	SG*
609	SPOT UP	364	SG*
704	CH. STANDS IN SINGLE SPOT	364	SG*
708	SPOT UP	364	SG*
763	SPOT UP ON G.	364	SG*
990	SPOT UP	364	SG*
993	FOOTLIGHTS UP	364	SG*
258	SPOT FOLLOWS CH. AND H.	365	SG*
1190	MOONLIGHT THROUGH FRENCH-WINDOWS	367	IK NZ
935	PHOTOGRAPHER'S FLASH	368	SG NZ
2	CURTAIN RISES	391	SG*
108	CURTAIN PARTS ENOUGH TO REVEAL L.	391	SG*
117	CURTAIN OPENS	391	SG*
106	CURTAIN	392	SG*
931	CURTAIN	392	SG*
1513	CURTAIN	392	SG*
1229	HUBBUB DIES DOWN	402	IK NZ
955	NO SHOT FROM E.'S GUN	402	NZ SG
18	ANTHEM ENDS	403	IK
636	BELLS STOP RINGING	403	IK SG
671	BELLS AND ORGAN FADE DOWN	403	IK SG
1256	LAST NOTE DIES DOWN	403	IK SG
1476	MUSIC STOPS	403	IK SG
905	BACKGROUND NOISE: CRESCENDO	420	SY NZ
190	CRASH OFF	422	IK NZ
983	SINGLE SHOT	422	IK NZ
1012	SECOND BARREL FIRES	422	IK NZ
1014	CRASH AS SOMEONE HITS GROUND	422	IK NZ

1327	CLATTER	422	IK NZ
206	LOUD CRASH	422	IK SG
762	ROLL OF THUNDER	422	SG NZ
865	ROLL OF THUNDER	422	SG NZ
870	CLAP OF THUNDER	422	SG NZ
880	CLAP OF THUNDER	422	SG NZ
892	THUNDER-CLAPS	422	SG NZ
505	RUSTLE OF CRINOLINE	423	IK NZ
1189	CLIP-CLOP OF HORSE-DRAWN VAN	423	IK NZ
745	RAIN	423	NZ NZ
1226	POLICE WHISTLE BLOWS SHRILLY	423	NZ SG
1	THREE DISTINCT RAPS	423	SG SG
879	RECORDER PLAYS BACK AT HIGH SPEED	423	SY NZ
882	RUSH OF COLD WIND	423	SY NZ
891	HIGH-SPEED JABBER FROM RECORDER	423	SY NZ
740	BEATING OF GIANT WINGS	423	SY*
741	SOUND OF RAIN FALLING HEAVILY	423	SY*
14	NATIONAL ANTHEM	431	IK SG
107	CHURCH ORGAN THUNDERS	431	IK SG
637	ORGAN PLAYS 'WEDDING MARCH'	431	IK SG
670	ORGAN BOOMS	431	IK SG
932	ORGAN: 'OH FOR THE WINGS OF A DOVE'	431	IK SG
712	MUSIC PLAYED SOFTLY	431	SG*
1451	'POMP AND CIRCUMSTANCE MARCH':SOFTLY	431	SG*
1465	'POMP AND CIRCUMSTANCE MARCH': LOUD	431	SG*
739	MUSIC SWELLS UP	431	SY*
1255	CHURCH ORGAN AND CHOIR	431-231	IK SG
625	WEDDING BELLS PEAL OUT	432	IK SG
669	BELLS PEAL	432	IK SG

S A C H R E G I S T E R

Abtasten 102f.

Adressat s. Empfänger, Publikum

Aktualität 23f.

Apparat, künstlerischer 71, 80ff. (s. auch: Schauspieler)

Apperzeption 78f., 86f., 91, 210

Aufführung s. Kommunikationsformen

Ausdruck
- darstellender 127f. (s. auch: Rolle, Rollendistanz)
- spontaner 125f., 128, 135, 143, 170f., 175f.

Autor 70ff., 191ff.

Beleuchtung 104, 113, 131, 170, 232

Bestätigung 202f., 211

Darstellungsmittel
- gustative 106
- nichtsprachliche 20, 24f., 48, 64f., 101ff., 109ff., 121ff., 148ff., 169ff., 218f., 222ff., 233f.
- olfaktive 106
- paraverbale 64, 101f., 104, 114ff., 124, 174ff., 229f.
- schauspielerische 64ff., 101, 104ff., 110ff., 122ff., 227ff.
- szenische 64ff., 101, 103f., 113f., 130ff., 231
- taktile 105f.

Darstellungsweise, natürliche 107, 109

Dekodierung 55f., 75ff., 80, 83, 90, 94

Dimensionalität, raum-zeitliche 102ff.

Distanz 214f.

Dramaturgie, klassische 32, 34, 47f., 68

Dramenmodell
- linguistisches 43ff.
- mathematisches 50

Ebene
- pragmatische 184, 186
- semantische 109, 135ff., 176ff.
- syntaktische 109ff., 169ff.
- szenische 43f., 46, 48
- textuelle 43ff., 48

Empfänger 21, 54ff., 75ff., 80, 85ff., 191, 193ff., 199ff., 212ff. (s. auch: Publikum)

Engagement 214f.

Entropie 31ff.

Entschlüsselung s. Dekodierung

Erwartungshorizont 168f., 177, 186

Expedient s. Sender

Frequenzliste 42f.

Funktion
- ästhetische 55, 62
- referentielle 55, 62

Gebärden s. Pantomimik

Geräusch 79f., 91

Geräuscheffekte 102, 104, 133

Grundhaltung
- dramatische 35, 52, 87, 119
- rhetorische 22, 35f., 39f., 87, 119, 121

Haltung 104, 111, 176

Haupttext 43, 45f., 62f., 65f., 68, 77

Heuchelei, objektive 160f.

Hinterbühne (Rollenspiel) 171, 173, 222

Horizontwandel 168

Identifikation 39, 88, 118f.

Ikon 137f., 141f., 178, 221

Ikonizität 142, 184

Illusionsdurchbrechung 22, 35, 121 (s. auch: rhetorische Grundhaltung)

Illusionstheater 22, 39, 87, 117ff.

Immunisierungseffekt 202

impression management 171 (s. auch: darstellender Ausdruck)

Improvisation 70

Impulse, dramatische 41ff.

Index 138f.

Information 32, 55, 91

Informationsverzerrung 94 (s. auch: Geräusch)

Inkongruität 208f., 217, 226

Innovation 37, 177 (s. auch: Information)

Inszenierung 80ff.

Inter-Rollen-Konflikt 228f.

Kanal 41f., 80, 90

Kennzeichen s. natürliches Zeichen

Kinem (Kinematik) 110

Kodierung 55f., 71f., 74f., 80ff.

Kohärenz 43, 48f.

Kommunikation 20f., 24, 28f., 54ff., 100
- ästhetische 28, 55ff., 186
- bilaterale (kooperative) 54, 59, 80
- unilaterale (nicht-kooperative) 54, 59

Kommunikationsebenen
- dargestellte Kommunikation 116ff., 121ff., 139, 141ff., 178ff., 221, 224, 235, 237
- darstellende Kommunikation 116ff., 121ff., 139, 141ff., 178ff., 221, 224, 235, 237

Kommunikationsformen
- Aufführung 60f., 64ff., 69, 71, 74, 84ff., 89f., 92ff., 235
- schriftlicher Text 60ff., 65ff., 74ff., 90, 92ff.

Kommunikationsmuster (Pointe) 189ff.

Kommunikator s. Sender

Konsistenz, kognitive 197f., 200, 217

Konventionalität 99

Koordinationsfunktion s. Überperspektivität

Kostüm 104, 112, 129f., 230

Kulissen s. szenische Darstellungsmittel

Kunstproduktion/-konsumtion 55ff., 83, 87, 94

Kybernetik 27f.

Laufschrift s. szenische Darstellungsmittel

Leser 24, 75ff.

machine cybernétique 26ff., 59

Maske 104, 111, 129, 230

Materialität 100

Mimik 104, 110f., 122f., 174, 227

Musik 102, 104, 134

Nebentext 43, 45ff., 62f., 65ff., 75f., 145

Negativform 150

non-person 228

Norm 201

Objekt (Satire) 190f., 193ff., 211ff.

Pantomimik 104, 111f., 122ff., 151, 170ff., 178ff., 227ff.

Persona 192f.

Perspektive 35, 86f., 117, 168

Perücke 111, 129f.

Perzeption 78f., 86, 90f.

Perzipient s. Empfänger

Pointe 188ff., 208ff., 216f.

Projektion 104, 113, 130, 132, 231f.

Publikum 22, 24, 34ff., 39f., 52, 57, 59, 85ff., 89, 118, 168f., 200, 206f., 211 (s. auch: Empfänger)

Quantifizierung 30, 52, 145f.

Raum
- szenischer 90, 132
- technischer 90, 130

Raumgebärden s. Pantomimik

reassurance, drama of 168

Redundanz 37, 91ff., 177, 210

Reiz-Reaktionsverhältnis 58, 60

Repräsentotext 50f.

Requisit 104, 231 (s. auch: szenische Darstellungsmittel)

Retardierungskurve 38

Rezipient s. Empfänger

Ritual 90, 105f.

Rolle 70, 120, 163, 175f., 191f., 195f., 211, 228f.

Rollendistanz 119, 160f., 164

Rollenfigur 84f., 172f.

Satire 21ff., 36f., 88, 159f., 187ff.

satire boom 21f.

Satiriker 191ff., 199ff.

Schauspieler 80f., 84f., 117ff.

Schizophrenie s. Wahnsinn

Segmentierung 32f., 38, 109, 147

Selektion 44f., 50, 57, 78f., 81, 86, 202f.

Semiotik 21, 28f., 30, 53, 98, 126f., 130, 135ff., 186 (s. auch: Zeichen)

Sender 21, 32, 54ff., 70ff., 80f., 190

Signal (Zeichenklasse) 136, 138f.

Signal (Zeichenträger)
- lebendiges s. Signalvorgang
- totes s. Signalkonfiguration

Signalkonfiguration 82ff., 101f.

Signalvorgang 82ff., 101f.

sleeper effect 205

Solidarität 44f.

Soziogramm 31

Spannung 37ff.

Speicherung 82f.

Sprecherbezeichnung 62, 68 (s. auch: Nebentext)

Stellung 104, 111, 176

Störung s. Geräusch

Superzeichen 109, 187, 210, 217

Symbol 137f., 144

Symptom s. natürliches Zeichen

System, probabilistisches 27

Text, schriftlicher s. Kommunikationsformen

Theater, fernöstliches 101, 107, 109, 112, 114

Theaterästhetik, objektivmateriale 30ff., 53

Überlegenheitssatire 219ff., 234, 236

Überperspektivität 35f., 40, 57, 86ff., 91, 117, 120, 131, 168, 221f.

Umsetzung 63, 65ff.

Unzulänglichkeitssatire 220ff., 234, 236

Verbrauchsrede 23f.

Verfremdungseffekt 88, 204, 208

Verlockungsprämie (Witz) 193, 200, 202

Versatzstücke s. szenische Darstellungsmittel

Verschlüsselung s. Kodierung

Vertretungsfunktion 99, 140

Verunsicherung 204ff.

Wahnsinn 160ff.

Wiedergebrauchsrede 23

Wirklichkeitsbezug 159f., 212f.

Wirkungsabsichten 27f., 194f., 199ff., 216

Wissenszusammenhang, erworbener 206f. (s. auch: kognitive Konsistenz)

Witz, tendenziöser 190ff., 200f. (s. auch: Pointe)

Witztechnik 199f., 208ff., 216

Wortzeichen 135f.

Zahlenschlüssel 148ff., 240f.

Zeichen 21, 28f., 58, 78, 98ff., 135ff.
- natürliches 135, 138f.
- präsentationales 140
- wörtliches 139ff.

Zeichenexemplar 84f.

Zeichengestalt 84f.

Zeichenrepertoire 28, 32, 72f., 101ff., 109ff.

Zeichenträger 42, 55, 74f., 78, 82, 85f., 100, 148, 169ff.

Zeichentypologie 135ff.

Zuschauer s. Publikum

S U M M A R Y

The present study attempts to outline a quantitative method of analysing the use of non-verbal signs in the theatre. Semiotics and the theory of communication serve as the basis for this analysis. The concepts acquired are then applied to two modern satirical comedies, The Iron Duchess by William Douglas Home (1957) and The Ruling Class by Peter Barnes (1968).

The first part discusses a number of "objective" approaches to the theatre which adopt methods employed in information theory (von Cube/Reichert, Fónagy/Fónagy, Hankiss) and linguistics (Jansen, Marcus, Koch). Subsequently a communication model of the theatre is developed, taking into account the interdependence of written text and performance. Mimic and scenic effects are, as extra-literary phenomena, implied, or, more precisely, they are encoded and thus retained in the stage directions in, as it were, shorthand form. This intermediate position of non-verbal elements between written text and performance requires that the relationship between the two should first be examined. The respective stages of production and reception are discussed, likewise the problems of converting one manifestation into the other. The result is a communication model which comprises written text and performance as two separate yet interdependent units.

The second part of the study deals with certain semiotic aspects of non-verbal elements of the theatre, especially their syntactic and semantic dimension. In the process a distinction has been made between two levels of theatrical communication, the relationship between actors and audience (level of representative communication) and the relationship between the characters in the play (level of communication represented). Both levels overlap almost continuously; hence the semiotic function of mimic and scenic effects must, on each level, be investigated separately.

For computer purposes a numerical code is applied to the non-verbal units into which the stage directions of The Iron Duchess and The Ruling Class have been segmented. These units are then classified on each level of theatrical communication according to Adam Schaff's typology of signs (Introduction to Semantics, 1962). The analysis has shown that the degree of differentiation in the use of non-verbal elements can be quantified and that there are connections between the content of the plays and the repertories of signs employed in them.

The final part of the investigation deals with the possibilities of utilizing non-verbal theatrical effects for satirical purposes. To begin with, satire is discussed in the light of communication theory. The widespread, generally implicit, concept that the victim of a satirical attack is in fact the addressee is questioned. Following Freud's theory about the aggressive joke it is claimed that the roles of "victim" and "addressee" are largely incompatible. The primary aim of the satirist is not so much to attack the object but rather to win allies against it by mobilizing a third party intellectually and emotionally.

Finally, on the basis of The Iron Duchess and The Ruling Class, certain patterns of how non-verbal effects can be applied for satirical purposes are developed. These patterns differ by their degree of independence of verbal satire. Furthermore it is shown that situations in which the characters are exposed on the level of representative communication only, i.e. from the point of view of the audience, are far more suitable for non-verbal satirical effects than if the unmasking is done by other characters in the play (level of communication represented). To put matters simply, plays in which you laugh at the hero seem to lend themselves more to non-verbal satire than plays in which you laugh with the hero.

The appendix contains the data from both plays in chronological order and sorted according to sign vehicles and classes of signs.

L E B E N S L A U F

Am 28. Januar 1947 wurde ich, Bernhard Wuttke, als Sohn des Studiendirektors Dr. Adolf Wuttke und seiner Ehefrau Hilde, geb. Scholz, in Merseburg/Saale geboren.

Nach dem Besuch der Volksschule in Lobberich (Niederrhein) von 1953 bis 1956 besuchte ich bis 1962 das dortige Werner-Jaeger-Progymnasium und anschließend das Staatliche Gymnasium Thomaeum in Kempen, wo ich 1965 die Reifeprüfung ablegte.

Im Sommersemester 1965 begann ich mit dem Studium der Anglistik und Romanistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster und bestand am 24. Juni 1968 die allgemeine Prüfung in Philosophie und Pädagogik. Im Schuljahr 1968/69 war ich als Assistant Teacher in Castleford (Yorkshire) tätig. Am 13. Mai 1970 legte ich die erste philologische Staatsprüfung im Fach Englisch ab.

Seit dem 1. November 1970 bin ich Verwalter der Stelle eines wissenschaftlichen Assistenten beim Fachbereich Anglistik.

Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Babilas, Bornemann, Fabian, Goerdt, Henningsen, Koch, Lausberg, Mertner und Spevack.

Herrn Professor Dr. Marvin Spevack, der mich während meines Studiums wesentlich gefördert und die vorliegende Arbeit durch seine Anteilnahme und wertvollen Rat unterstützt hat, gilt mein besonderer Dank.

Herrn Professor Dr. Jürgen Schäfer danke ich für die Übernahme des Korreferates und für hilfreiche Anregungen.